cahiers du

CINEMA

CHINE/YUKONG/IVENS/LORIDAN/ENTRETIEN

« Ivens + Chine »

CINEMA ALGERIEN

Chronique des années de braise, etc.

Entretien avec A. Tolbi (*Noua*)

Entretien avec J. Fansten *(Le Petit Marcel)*

CRITIQUES

La Prime, Macadam à deux voies.
Xala, Vol au-dessus d'un nid de coucou

« DIFFAMATIONS »





266-267

18 F

Le prix des **Cahiers** au numéro augmente. Il n'avait pas augmenté depuis novembre 1974. La conjoncture économique de la revue nous y oblige (coût de fabrication en hausse de 30 % depuis un an !), il nous faut faire face à de graves difficultés financières.

Plus que jamais, le système de l'abonnement doit être préféré à celui de l'achat au numéro. Nous l'avons déjà dit : le numéro revient moins cher à l'abonné et garantit à la revue une base économique saine. Aussi, malgré l'augmentation du prix de la revue, nous maintenons l'actuel tarif d'abonnement jusqu'à nouvel ordre. Nous prolongeons, par ailleurs, la campagne d'abonnement annoncée dans notre dernier numéro.

CAMPAGNE D'ABONNEMENT

Nous vous demandons de manifester votre soutien actif au travail des *Cahiers* en vous abonnant (en vous réabonnant).

La revue a besoin de votre soutien

Nous proposons aux 100 prochains abonnés une formule d'abonnement :

Pour 10 numéros : 85 F (France) - 90 F (étranger)
75 F (France) - 80 F (étranger)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

Pour 20 numéros : Tarif spécial :
148 F (France - au lieu de 168 F)
160 F (étranger - au lieu de 180 F)

140 F (France - au lieu de 158 F)
156 F (étranger - au lieu de 174 F)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

+ **5 exemplaires** gratuits des **Cahiers**, à choisir parmi les 20 dernières parutions (voir liste des numéros disponibles en p. 4).

+ **1 disque gratuit** : le Groupe **Germinal** chante avec les ouvriers de « **Chausson** » et leurs camarades des « **Câbles de Lyon** », disque réalisé pendant la grève des ouvriers de Chausson, à Gennevilliers, en juin 1975.

Vous pouvez remplir le bulletin d'abonnement, page 4.

cahiers du
CINEMA



COMMENT YUKONG DEPLAÇA LES MONTAGNES (tournage)

N° 266-267 MAI 1976

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN, Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92.20.



Les numéros suivants sont disponibles :

Anciens numéros (10 F) 141 - 152 - 159 - 186 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 226 - 227 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257-264.

Numéros spéciaux (15 F) 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) - 234-235. 236-237. 238-239. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F).

Port : Pour la France, 0,15 F par numéro : pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Commandes groupées Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner 9, passage de la Boule-Blanche. 75012 Paris

NOM .... Prénom ....

ADRESSE ....

désire profiter de votre offre et vous faire parvenir la somme de .

FRANCE : 85 F. ETRANGER : 90 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : France : 75 F. Etranger : 80 F.
(Cachet Faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte étudiant ou Ciné-Club.)

LIBRAIRES : FRANCE . 75 F. ETRANGER : 80 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.-v.-p. la dernière bande) □
Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le n° ....□

Je désire recevoir gratuitement les 5 numéros suivants . ...

Mandat-lettre joint □
Chèque postal joint □
Chèque bancaire joint □
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 □



On l'a dit : **Comment Yukong déplaça les montagnes** est un monument. Ces textes viennent trop tard pour en faire respectueusement le tour (faire visiter) et trop tôt peut-être pour lui poser les questions que la presse semble avoir pour mission de refouler : celles de l'**Ici et ailleurs.** Ce sont elles aussi qui inspirent à Serge Le Péron un texte qui n'est ni critique, ni cosmétique. Plus simplement : comment ces films **nous** affectent. On y reviendra. **S.D.**

COMMENT YUKONG DEPLAÇA LES MONTAGNES

de Joris Ivens et Marceline Loridan

Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan

J. Ivens. Pour moi, ces films sur la Chine s'inscrivent de façon logique dans l'ensemble de mon travail. J'ai toujours essayé de faire des films sur les événements politiques importants du monde contemporain, tout ce qui touche à la lutte de classes et à la lutte de libération des peuples. Ces films sont aussi situés dans le même espace géographique : l'Extrême-Orient. Là-bas, j'ai d'abord fait un court métrage sur le Viet-nam, *Le ciel et la terre,* qui était plutôt un film-drapeau, une dénonciation de l'attaque de l'impérialisme américain, d'un crime qui commençait. Ça m'est souvent arrivé de prédire des choses. Là aussi, mon travail a consisté à avertir l'opinion publique, et à dire à quel point le peuple vietnamien était héroïque. C'est cet aspect-là que j'ai approfondi dans le film que nous avons fait ensuite, Marceline et moi, *17e Parallèle.* On y montrait ce que signifiait l'héroïsme dans la vie quotidienne. Le lundi tu es héroïque, le mardi tu es un peu fatigué, et le mercredi tu es de nouveau héroïque, mais sans le savoir. Partout où j'avais montré *Le ciel et la terre,* en France, en Italie, en Hollande, on me disait qu'il fallait aussi montrer la vie quotidienne, l'héroïsme quotidien. C'est pour cela que j'y suis retourné. Au Laos, ça s'est passé de la même façon : de nouveau dévoiler un crime qui était encore secret, montrer comment se passe le travail dans les zones libérées, la relation entre le peuple et son armée dans une guerre populaire, etc.

Cahiers : *Mais est-ce qu'il n'y a pas des différences entre mettre sa caméra au service d'un Mouvement de libération en lutte et un pays déjà libéré, socialiste, souverain, avec un Parti unique, comme en Chine ?*

J. Ivens : En effet, c'est différent. En tant que cinéastes, le travail était pour nous plus facile au Vietnam ou au Laos. Parce que tout ce qui se passait était plus physique, plus direct. Mais en un sens plus difficile aussi parce qu'une bombe qui tombe peut tomber sur la caméra et la détruire. Dans le danger, on voit le comportement des gens, leur intelligence, leur courage. En Chine, il est vrai que la lutte est différente. Il y a lutte de classes, bien sûr, mais elle est beaucoup moins visible. Personne ne dit ouvertement : « Je suis réactionnaire ! »

M. Loridan : Quand on sait ce qu'est la ligne de gauche et ce qu'est la ligne de droite là-bas, on peut voir dans le film de quel côté penchent les gens qui parlent. Et puis, il y a beaucoup de gens qui, à un moment donné, préfèrent ne pas prendre position. Tout ça est évidemment assez difficile à discerner pour un large public.

J. Ivens : Et puis la forme documentaire n'est pas la meilleure forme pour montrer tout cela. C'est plutôt le rôle du cinéma de fiction. Dans *La rupture,* par exemple, c'est très bien fait. Il y a aussi une grande différence : c'est le rapport au temps. Pour *17e Parallèle* on a pu filmer dès le deuxième jour parce qu'il y avait immédiatement quelque chose qui se passait. En Chine, la démarche a été complètement différente.

Il faut bien voir que si on a en Chine une situation de paix, c'est quand même la situation d'un pays qui sort de cette chose énorme, largement sous-estimée, ignorée ou calomniée en Occident, qu'est la Révolution Culturelle. Il s'agissait donc pour nous de montrer les acquis de la Révolution



Histoire de ballon

Culturelle, de montrer aussi ce qui n'allait pas. Et de le montrer en partant de la base.

Je pense qu'il faut replacer ce film dans un ensemble : toute la série d'articles, de livres, même d'autres films qui ont été faits sur la Chine. On a beaucoup de livres sur la Chine, mais jamais un regard, une langue cinématographiques ne s'étaient vraiment intéressés à la Chine. Dans les livres, on approfondit surtout les grandes lignes, la politique générale. Mais à côté de cela, il existait une demande pour ce regard.

M. Loridan : On était un peu dans la même position que pour *17e Parallèle.* Il y avait eu depuis *Le ciel et la terre* des informations de type général, un ou deux reportages télé, mais jamais le vécu véritable des gens. On s'est dit alors qu'il fallait faire quelque chose de plus proche du peuple, de la vie, pour montrer ce qu'est une guerre populaire, quel est son sens, sa signification profonde, comment le peuple se comporte dans cette guerre, etc.

Pour la Chine, c'était un peu pareil. Il y avait des reportages télé, soit hostiles à priori, soit très superficiels, et puis des livres de politique générale. Par rapport à cela, notre parti pris de départ était lié à une intuition qu'on avait ; qu'il fallait montrer la vie des gens, rapprocher les gens d'un peuple auprès des autres peuples.

Si vous voulez, il y a plusieurs conceptions de la création artistique. Il y en a une qui part de sentiments complètement subjectifs, de fantasmes, de préoccupations de l'auteur. Et puis il y a une autre façon subjective d'appréhender les choses, mais avec un regard plus large, plus social, plus lié à la réalité de la lutte des peuples et aux besoins de cette lutte. Dans nos films, nous nous exprimons en tant qu'auteurs parce que ces films répondent (de par le choix des thèmes, des enquêtes menées, du montage) à nos propres préoccupations. Mais en même temps, on dépasse ce sentiment purement personnel pour essayer d'atteindre quelque chose de plus large.

Cahiers : *Quand Joris dit qu'il « n'existait pas de regard, ni de langue cinématographiques sur la Chine », c'est si vrai que lorsque le film d'Antonioni*

est sorti à Paris, au niveau des réactions spontanées d'une opinion ni très politisée ni très informée, ce n'était pas seulement de voir la Chine comme expérience de socialisme qui était important, c'était aussi des choses aussi bêtes, aussi simples que : les Chinois ne se ressemblent pas tous. C'est aussi par le regard que l'on découvrait que le peuple chinois était divers, complexe.

M. Loridan : Je crois qu'on ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de regard ou de langage dans le film d'Antonioni. C'est peut-être le regard de l'incommunicabilité qu'il ressent, lui. Mais il y avait un regard et aussi un comportement vis-à-vis des gens qu'il filmait qui, pour moi, était très désagréable. Parce que moi je n'aime pas du tout piquer des gens comme des papillons, que ce soit en Chine, au Japon ou en Ardèche. C'était une caméra-viol, et nous, nous avons voulu faire tout le contraire.

J. Ivens : Il faut revenir à cette comparaison avec *17e Parallèle.* C'est très important parce que nous avons utilisé ce film pour le montrer aux gens que nous avons filmés en Chine, pour leur montrer qu'on peut faire des films qui soient au plus près de la vérité des gens, si on vit très près d'eux. Par exemple, dans l'usine de générateurs de Shanghaï, on a montré le film à tous les ouvriers : deux fois devant deux mille ouvriers. Nous avons fait de même dans l'usine de locomotives...

M. Loridan : On leur montrait ces films pour qu'ils prennent d'abord connaissance de notre travail et ensuite pour qu'ils cristallisent leurs sentiments sur une ou deux séquences et qu'ils nous en parlent. Après quoi, on démontait la séquence, on leur expliquait pourquoi elle était bien, pourquoi ils l'aimaient, comment se comportaient les gens dans l'image et comme c'était important de se comporter comme si la caméra n'était pas là... Ça nous a beaucoup aidés dans notre travail. Et avant tout à gagner la confiance des gens...

J. Ivens : En général, on parlait d'abord, après la projection, à tous les ouvriers. Puis, dans les ateliers, ils nous posaient des questions plus précises sur le film, mais aussi sur le Viet-nam. Ça donnait une image complète de notre métier parce que l'outil était là (la caméra) et le produit aussi (le film). C'est ainsi que la confiance a pu s'établir, confiance au sens politique aussi, parce que les Chinois sont de tout cœur avec la lutte du peuple vietnamien. A tous les niveaux, c'était donc quelque chose de positif.

Cahiers : *Quel est le rapport des Chinois au cinéma ? Sont-ils habitués à être interviewés, filmés ?*

M. Loridan : Je voudrais d'abord dire qu'il y a une chose sans doute très difficile à comprendre ici, c'est que c'est le niveau idéologique des Chinois qui fait qu'ils sont naturels dans l'image. C'est qu'ils ont compris que c'était important de l'être. Ils ont compris quelle signification, quelles implications, cela avait par rapport à l'Occident. Arriver à être naturel, c'était en fait une partie de leur travail. Et puis il y a quelque chose qui est aussi très important en Chine, c'est que les gens sont très détendus mais aussi très sérieux. Et le sérieux de notre travail les a vraiment impressionnés. Ils se disaient : les cinéastes ont un outil, nous en avons un autre ; ils doivent bien faire leur travail, comme nous le nôtre. Et c'était lié aussi aux films que nous leur montrions, parce que l'amitié, ce n'est jamais quelque chose qui tombe du ciel, c'est lié à toute une histoire des gens, à un passé qui vient servir le présent.

Cahiers : *Dans le film (il y a un moment où c'est très net), on voit qu'il y a des discussions à propos du film. Par exemple quand une ouvrière vous reproche de trop filmer Kao Chu-lan (dans* Une femme, une famille*). C'est une question qui se pose toujours quand on filme :* qui a le pouvoir sur l'image ? *Soit ce sont les gens qui disent « filmez-nous » et l'opérateur fait ce qu'on lui demande. Soit c'est tout le contraire : l'opérateur filme ce qu'il veut et, à la limite, il pique des choses, comme a pu le faire Antonioni. Entre ces deux extrêmes, comment vous situez-vous ? Comment les choses se sont-elles passées ? Est-ce qu'il y avait des discussions sur le type de scènes à filmer ou pas ?*

J. Ivens : Je crois qu'il s'est plutôt créé une relation vivante entre nous et eux. Quand nous voyions une chose se développer, un événement se passer, nous proposions de filmer certaines choses. D'autres fois, c'était eux qui proposaient.

Cahiers : *C'est un peu la question de l'intérêt que ça avait pour vous, et que ça a pour les Français, de faire ou de voir un film sur la Chine. Quand vous dites que vous vouliez filmer telle ou telle chose, je suppose que c'est en fonction des préoccupations qui sont les nôtres ou les vôtres, ici. Mais quand c'était eux qui prenaient l'initiative, c'était sans doute en fonction de leur optique à eux.*

J. Ivens : Oui. Quelquefois le problème se posait comme ça. Par exemple à Taking. Pour les Chinois, c'est vraiment quelque chose d'énorme. Tout le monde pensait donc que le film serait centré sur le pétrole, sur la réussite très importante que représente Taking. Or, ce que nous avons fait, c'est d'essayer de les convaincre que pour montrer vraiment ce qui se passe à Taking, pour le montrer à l'Ouest, il fallait qu'on s'associe avec eux : nous



Une femme, une famille

avec notre regard, notre idéologie, notre capacité d'invention, et eux avec les leurs. Alors, quand ils voulaient que l'on filme telle ou telle chose et que nous n'étions pas d'accord, il fallait les convaincre. Et parfois c'était le contraire, c'était eux qui nous convainquaient de certaines choses qu'on n'avait pas bien vues. C'était un vrai débat.

M. Loridan : C'est vrai et en même temps ce n'est pas vrai. Ils nous faisaient des propositions mais c'était quand même nous qui, en dernier ressort, décidions. Je veux dire que le pouvoir était de notre côté, d'une certaine façon. Concrètement, ils nous donnaient des conseils, des conseils du genre : maintenant que vous avez filmé ça, ce serait bien de filmer ça aussi. Mais jamais ils ne l'exigeaient. Prenons l'exemple de l'usine de générateurs. On avait un plan de tournage tout prêt qui n'est pas le film que vous avez vu. Bon. Et,puis il y a cet événement du dazibao dans l'usine, alors que ça faisait déjà plus d'un mois qu'on tournait. Les ouvriers s'en sont saisis autant que nous. Ils nous ont proposé d'aller filmer les dazibaos. Comme nous ne comprenons pas le chinois, cela veut dire qu'il y avait des rapports de confiance suffisants pour qu'ils nous traduisent ce qui était écrit et qui était très important pour eux. Ils nous faisaient donc des propositions, et comme nous, nous étions quand même dans le bain de la réalité de l'usine vingt-quatre heures sur vingt-quatre, on finissait par savoir assez bien tout ce qui s'y passait. En dernier ressort, c'est nous qui décidions, jamais eux. On arrivait la plupart du temps à les convaincre. Mais pas toujours. Par exemple, Kao Chu-lan, nous voulions la filmer pendant la fête du 1er mai à Pékin. Mais elle n'a jamais voulu parce que ça la gênait de penser que tout à coup, tout serait centré sur elle dans la foule. D'autant plus qu'il y avait déjà eu cette critique dans l'usine, comme quoi on la filmait trop. Ça la gênait d'être mise en vedette dans une fête populaire où les dirigeants viennent, ou des milliers de gens peuvent voir qu'on la filme, elle. En plus de ça, c'était le 1er mai, jour où on ne travaille pas. Et le film, c'était quand même considéré comme un travail.

Cahiers : *Mais quand vous vouliez expliquer à des Chinois que telle ou telle scène était moins intéres-*

sante qu'une autre pour un public occidental, sur quels critères vous appuyiez-vous ?

M. Loridan : On n'était pas coupés de la réalité ici, en Occident, en France. On connaît la sensibilité et les préoccupations des spectateurs occidentaux par rapport aux pays socialistes, et à la Chine en particulier. Joris a son histoire personnelle. Mais moi, depuis ma toute jeunesse, c'est-à-dire depuis la Seconde Guerre mondiale, j'ai été membre du P.C.F., j'ai rompu avec lui, etc. Donc, on n'avait pas un rapport abstrait à toutes ces préoccupations-là.

Cahiers : *Quand vous avez entrepris ces films, quelles questions vous posiez-vous sur la Chine ?*

M. Loridan : Moi, pour le peuple, j'avais envie de voir si la conquête de la liberté d'expression était vraiment une réalité. Comment se résolvait la contradiction entre centralisme et démocratie, entre l'individu et le collectif, entre les villes et les campagnes, entre le travail manuel et le travail intellectuel..., et aussi beaucoup d'autres points sur les détails.

J. Ivens : Oui, et aussi, essayer de bien comprendre le développement industriel avec l'agriculture comme facteur dominant, les relations entre les grandes et les petites et moyennes entreprises. Et aussi, comme je connais bien la Chine et que j'ai pu voir comment le Parti, de 1949 à 1966, a pu s'éloigner des masses, je voulais voir aussi comment la Révolution Culturelle a prouvé que la vraie force du peuple chinois, c'étaient les masses. Et aussi comment la conscience politique des ouvriers et des paysans s'est élevée, et comment maintenant ils sont beaucoup plus alertes dans la lutte, mieux entraînés.

M. Loridan : Ça c'est important. Quand j'avais été en Chine avant le tournage, j'avais parlé avec des étudiants qui m'avaient raconté comment ils s'étaient fait duper par une interprétation qui leur avait été faite de *L'Etat et la Révolution* de Lénine, avant la Révolution Culturelle. Parce qu'ils ne connaissaient pas très bien le livre et aussi parce qu'ils pouvaient très facilement se laisser impressionner par quelqu'un qui parlait mieux qu'eux, qui représentait un pouvoir. Et aussi, du côté des ouvriers, cette lutte qu'il y a eu contre ce qu'ils appelaient *le sentiment innocent de classe,* c'est-à-dire l'attitude qui consiste à dire que puisqu'on est fils d'ouvrier on est pour la révolution.

Cahiers : *Mais finalement c'est à la première série de questions que le film tente de répondre, plutôt qu'à celle du développement industriel et du lien entre le Parti et les masses...*

M. Loridan : C'est évident qu'il a fallu qu'on fasse un choix. Prenons Taking, par exemple. Taking, c'est vraiment le drapeau de l'industrie chinoise sur le plan du rapport entre les forces productives et les rapports de production. De plus, c'est une expérience menée à travers la lutte idéologique qui opposait une tendance (hostile à Taking) et une autre, représentée par Mao (qui lui était favorable). C'est aussi un exemple d'utilisation de moyens philosophiques pour unir le peuple et mener un combat. C'est aussi un des phares de la résolution de la contradiction ville-campagne. Alors, évidemment, le résultat sur le plan industriel, pour les Chinois, est d'une extrême importance : le fait qu'ils sont indépendants sur le plan pétrolier et qu'ils arrivent même à en exporter, c'est une victoire gigantesque.

Mais nous, ce qui nous intéressait à Taking, ce n'était pas tant le développement industriel parce que, comme dit Joris, le pétrole on sait comment ça se fait. Tout le monde a vu des derricks : en Chine ou ailleurs, un derrick c'est un derrick. Ce qu'il fallait expliquer aux gens que nous filmions, c'est que nous étions venus à Taking pour montrer la vie des gens, quel rapport ils avaient au travail, ce qu'ils pensaient. Ou comment des gens qui viennent de Pékin, de Shanghaï, des grandes villes, qui ont été des lycéens, s'adaptent à la vie difficile de Taking. Est-ce que c'est facile ? Et sinon, pourquoi ça ne l'est pas ? Voilà un exemple. Mais il y en avait beaucoup d'autres.

Cahiers : *Ce qui est frappant, c'est l'attitude des gens qui reviennent de Chine, que ce soit au terme d'un voyage de trois mois ou de deux ans. Ils ne reviennent jamais avec des réponses aux questions avec lesquelles ils sont partis. Dans le meilleur des cas, ils apprennent à formuler les questions différemment.*

M. Loridan : Je ne crois pas. Ici, quand on pose des questions sur la Chine, il y a à la fois des questions universelles et puis des questions qui sont propres aux gens qui les posent (et qui les posent à l'intérieur d'un pays capitaliste). Alors, forcément quand on va en Chine, il y a des choses universelles et il y a des choses spécifiques à la Chine. Et puis, tous les problèmes ne sont pas résolus. Ici, par exemple, on en est à un certain stade du développement de la liberté sexuelle. En Chine, ils en sont à un autre. Effectivement, il y a des questions sans réponse. Soit que les Chinois n'aient pas encore les éléments d'analyse suffisants pour répondre, soit que les problèmes se posent d'une façon tellement différente que ce sont les questions qu'il faudrait alors poser autrement.



Une femme, une famille

Cahiers : *Mais en même temps, il n'y a que celles-là qu'on peut honnêtement poser, parce que ce sont les nôtres.*

M. Loridan : Ce n'est pas vrai, parce qu'il y en a qui sont beaucoup plus universelles.

Cahiers : *Oui, mais ce sont justement les plus abstraites.*

M. Loridan : Non. Donnez-moi une question qu'on ne peut pas poser. Prenons la sexualité, parce qu'ici c'est une tarte à la crème. Ici, on est issu d'une civilisation judéo-chrétienne qui s'est caractérisée pendant des siècles par une répression sexuelle. Aujourd'hui, il y a une certaine libération que l'on peut interpréter comme on veut : soit comme dégénérescence, soit comme véritable acquis de la liberté. En Chine, c'est différent. Avant, il y avait des mariages arrangés par la famille et il y a encore vingt-cinq ans une fille était lynchée dans la rue si elle se baladait avec un garçon. Il vient de sortir un livre admirable, écrit par une femme au 19e siècle qui s'appelle Qiu Jin.

Alors, la liberté sexuelle aujourd'hui en Chine, c'est d'abord la monogamie, c'est de pouvoir choisir un homme soi-même. Et la question qu'on pose à une fille qui se marie, c'est si elle est forcée ou non d'épouser cet homme, si elle est vraiment libre de son choix. Avant, la famille, c'était quatre générations sous le même toit ; la famille moderne, c'est le couple et les enfants. Il n'y a jamais plus de deux générations ensemble sous le même toit. Alors, évidemment, à partir de là, il n'existe pas de réponse mécanique à nos préoccupations d'ici.

Cahiers : *Mais peut-être peut-on parler de tout cela plus concrètement par rapport à vos films. Cette question de la sexualité, qu'en Occident on ne peut pas ne pas poser, comment l'avez-vous inscrite (ou pas) dans les films ? Par exemple dans le film sur le village de pêcheurs, quand on voit les filles se baigner d'un côté et les garçons de l'autre, le commentaire dit à ce moment-là : « Ils sont très pudiques dans ce village-là. » Et ce mot « dans ce village-là... », pour un public français, c'est un véritable point d'interrogation, ou plutôt des points*

de suspension. Est-ce que ça veut dire qu'ils ne sont pudiques que là, dans ce petit village ? Ou est-ce que ce n'est pas une manière discrète de dire que toute la Chine est pudique ? Je veux dire qu'avec ce petit bout de commentaire, vous répondez à la question, même si vous ne la posez pas.

M. Loridan : Oui. Mais alors il faut dire que nous ne prétendons pas généraliser. On dit « dans ce village-là » parce que c'est vrai. A Pékin, dans les piscines, on se baigne ensemble. Peut-être que dans un autre village, c'est pareil. Nous ne prétendons parler que de ce qu'on montre, de ce qu'on a vu. Nous ne prétendons pas tout savoir de la Chine. La sexualité, nous avons essayé de montrer la difficulté d'en parler avec l'histoire du chemisier rose. C'était *une* façon de l'aborder. Mais la sexualité, elle s'exprime aussi dans la libre discussion sur la contraception. C'est une autre façon de l'aborder. Il est vrai que le confucianisme est encore très fort en Chine : la vie privée, c'est quelque chose d'extrêmement privé, dont on ne parle pas. Les enfants, à partir de l'âge de 12 ans, cessent de jouer ensemble, filles et garçons. Et pourtant, ils sont tous dans des écoles mixtes. Voilà, c'est comme ça. D'une certaine façon, Kao Chu-lan, quand on lui pose des questions sur sa vie privée, elle en parle un peu, du mariage, de comment elle était quand elle était jeune fille, etc. Mais pour obtenir plus, c'est difficile. A la fin du film *Une femme, une famille,* il y a une phrase extrêmement nette à propos de la contradiction entre époux. Ici, on dit : il ne faut pas intervenir parce que ça va s'arranger au plumard. Là-bas, il y a un proverbe qui dit : « Ils dîneront ensemble. » Cela veut dire la même chose, sauf qu'il y a en Chine des choses auxquelles on ne fait jamais allusion. Il y a encore vingt-cinq ans une femme ne se déshabillait pas chez le docteur : elle montrait, sur une petite statuette, où elle avait mal. Vous voyez l'importance que ça a aujourd'hui qu'il y ait des femmes médecins !

Cahiers : *Comment pensez-vous que la scène du chemisier va être comprise ici ?*

M. Loridan : D'abord, je tiens à dire que si nous avions évidemment des intentions politiques en faisant ces films, nous n'avons pas tout monté en fonction de ça. Pour moi, la scène du chemisier, c'est aussi une scène charmante, touchante, elle fait passer quelque chose sur le plan émotionnel qu'évidemment des cyniques occidentaux ne peuvent pas supporter. Mais il y a encore des gens qui ne sont pas des cyniques occidentaux. C'est aussi une façon de montrer ce que c'est que la naïveté d'une jeune fille. Ça existe encore en Europe, dans toutes les provinces françaises, à Paris même. Il ne faut pas croire que toutes les filles sont des Marie-couche-toi-là.

Pour en revenir aux questions qui se transforment en cours de route, je crois qu'il s'agit plutôt d'un problème de langage. Ceux qui arrivent là-bas avec tout un vocabulaire psychanalytique, freudien ou lacanien, il est évident qu'en Chine ils ne seront pas compris. Il faut savoir dire la même chose dans un langage adapté. Et pour ça, il faut comprendre les concepts sur lesquels vivent les Chinois. Ça veut dire que ce qu'on acquiert en cours de route, c'est aussi des connaissances supplémentaires sur la Chine qui amènent à renoncer aux questions ou à les formuler différemment. Et puis vous pouvez avoir quelquefois le sentiment que vous êtes en avance sur tel ou tel point mais pas sur un autre, sur telle ou telle personne mais pas sur une autre, parce que le développement est très inégal. C'est une erreur dans laquelle les Occidentaux tombent souvent : ils rencontrent deux ou trois personnes et ils se mettent à généraliser sur la Chine...

Cahiers : *Dans les films, on sent bien qu'il y a des moments où vous êtes guidés par la réalité chinoise elle-même. Mais il y a aussi des questions dont on sent qu'elles viennent directement d'ici. Je pense à deux exemples. Le premier c'est quand, dans la pharmacie, vous demandez à une femme si elle se sent libre et qu'elle a un sourire amusé, comme si elle reconnaissait la question comme une question qui vient d'ailleurs, qui n'est pas la sienne, mais qu'on va nécessairement lui poser. Le second, c'est à Taking, quand vous demandez aux ouvriers s'ils se sentent vraiment libres parce qu'en Occident on dit qu'ils ne le sont pas. Et là, ça les fait rire.*

M. Loridan : Mais chaque interview durait deux ou trois heures. On a choisi au montage. On a choisi des questions qui correspondaient aux préoccupations des gens. On n'a pas éliminé, on a fait des raccourcis. C'est vrai qu'on a aussi posé des questions qui correspondaient plus à nos préoccupations à nous. Et c'est vrai que ce n'est pas dit. Mais comment voulez-vous le dire ? Ces images, c'est un peu le mélange de notre présence et de leur réalité. Il y a une dialectique entre les deux.

Cahiers : *Justement. Est-ce que votre intervention, ça n'a pas parfois transformé ce qui se passait ? Quand, dans l'usine de générateurs, les dirigeants descendent et que les ouvriers viennent discuter avec eux pour leur dire ce qui ne va pas, est-ce que la présence de la caméra ne provoque rien, ne précipite rien ? Est-ce que le fait que vous*



Village de pêcheurs

soyiez là, prêts à filmer, ça ne libérait pas des initiatives ?

M. Loridan : Non. Je ne crois pas.

Cahiers : *Ça rejoint un peu une question restée sans réponse, celle du rapport des Chinois au cinéma, à la fois en tant qu'ils sont des spectateurs de cinéma mais aussi en tant qu'ils sont filmés. Il nous semble que ce rapport est complètement différent, non seulement de ce qu'il est ici, mais d'autres régions du tiers monde. Or, ce qui nous paraît très important dans votre expérience, c'est que pour la première fois une équipe de tournage réduite, mobile, caméra à la main, s'est longtemps promenée en Chine, a filmé des gens, les a interviewés, en direct. Compte tenu du fait que le cinéma est en Chine quelque chose d'assez statique, et, comme dit Joris, de « contemplatif », comment les gens ont-ils réagi ? La caméra mobile et le son direct donnant la possibilité d'une plus grande spontanéité, comment s'est posé le problème des rapports entre le spontané et le didactique ?*

J. Ivens : C'est une question qui a deux aspects. D'abord le problème de l'équipe. Je connais bien le cinéma chinois, surtout celui d'après 1958. Donc je n'ignorais pas que pour eux notre entreprise était quelque chose de tout à fait nouveau. Je connaissais déjà plusieurs opérateurs parce que j'ai fait des cours sur le cinéma documentaire à l'école de cinéma avant 1965. Et puis, on a vu d'autres opérateurs, que je ne connaissais pas, et aussi différents films. On a choisi un opérateur qui était très réaliste, encore statique, contemplatif, mais qui, malgré cela, se rapprochait de ce que nous voulions faire. Après ce choix, le plus difficile a été de le convaincre. Pas seulement de lui dire qu'en Occident on filme comme ça ou comme ça et qu'il fallait imiter ça, mais lui expliquer pourquoi ça s'est développé comme ça chez nous. Pour eux, c'est vraiment difficile parce qu'ils n'ont pas de Cinémathèque, parce qu'ils ont été bloqués par les Américains et les Soviétiques quant à l'organisation du cinéma et quant à la connaissance du cinéma documentaire ou de fiction. Ils n'ont pas beaucoup de repères, ils ne connaissent ni

Flaherty, ni Vertov, ni Rouch, ni Leacock. Pour eux, c'est une page blanche.

Alors il fallait montrer que la caméra c'est un outil, pas seulement un objet entre les mains d'un observateur, mais un outil de travail. Que la caméra doit prendre part à l'action, et prendre position dans cette action. Dans l'usine de générateurs, par exemple, on avait déjà un mois de tournage derrière nous quand il y a eu cette discussion sur les primes. On s'est approché avec la caméra et je lui ai dit qu'il fallait qu'il prenne position. Mais il l'avait déjà compris, par notre travail ensemble auparavant. Je restais derrière lui, mais c'était tout. Parce qu'il faut voir quelles sont les capacités d'un opérateur pour pouvoir les développer à partir de quelque chose qui est déjà là. C'est-à-dire ne pas se contenter de dire qu'il ne faut pas être contemplatif et qu'il faut bouger, mais voir ce qu'il y a de bon dans le fait de contempler et transformer ça en une autre qualité. Tout ça a constitué un travail et ça nous a pris deux ou trois mois pour y arriver. Et aussi beaucoup de pellicule restée inutilisable. Parce que pour eux, c'était vraiment quelque chose de nouveau. Ils avaient tendance à tomber dans l'excès inverse, c'est-à-dire de trop bouger, de céder au mouvement pour le mouvement, ce qui est normal pour un opérateur. Naturellement, il sait bien qu'il faut suivre l'action, mais pour lui qui a toujours été un opérateur muet, c'est pratiquement très difficile parce que ses oreilles sont complètement bouchées et que, lorsque les gens parlent, il ne fait pas attention à ce qu'ils disent. C'était aussi difficile pour moi parce que je ne comprenais pas ce qu'ils disaient. Par exemple, quand la grand-mère parle de ses pieds bandés, l'opérateur qui a tout de suite compris, fait un plan sur les pieds bandés. Voilà un simple exemple, mais significatif, de cette unité en train de se former entre visuel et auditif.

M. Loridan : C'est vrai qu'au début, ça n'allait pas très bien. L'attitude juste, ce n'est pas qu'il faut changer d'opérateur, parce qu'avec un autre opérateur ça aurait été pareil, ou peut-être pire. En Chine, ce qui compte le plus, ce sont les leçons qu'on tire de la pratique. C'est pourquoi nous comptions sur une chose très importante : l'arrivée des rushes pour pouvoir analyser concrètement le travail, montrer les défauts, les insuffisances, pour que l'opérateur puisse se perfectionner. Tout cela a nécessité que je revienne à Paris, que je synchronise les rushes, que je ramène les films pour montrer ce que c'est qu'un plan séquence, l'importance des cadrages, etc. De plus, dans le documentaire chinois, ils ont l'habitude de monter toujours des plans très courts ; comme ils tournent en muet, ils jouent beaucoup sur le montage. Et il fallait apprendre à rester même quand c'est fini, à ne pas couper tout de suite parce qu'il peut se développer quelque chose, même infime, qui va apporter quelque chose à tout le reste. Quand les enfants ont fini la classe, par exemple, rester encore un peu, quand ils sont en train de quitter la classe, savoir attendre, savoir saisir au vol, sans que ce soit rationalisé à l'avance.

Cahiers : *C'est important. Parce que la question qu'on peut se poser ici, c'est pourquoi la Chine a non seulement une industrie mais aussi une conception du cinéma très lourde, très monumentale ?*

M. Loridan : D'abord ce n'est pas si simple que ça. Il faut savoir d'abord que la Chine est un pays sous-développé. Et ne jamais l'oublier. Ils ont hérité, en ce qui concerne le cinéma, de rien du tout, sinon d'une structure extrêmement lourde, copiée sur les Soviétiques dans les pires années cinquante. De plus, le développement cinématographique est lié au développement industriel. N'oubliez pas qu'il n'y a pas longtemps qu'on connaît le son synchrone ici. Les caméras légères datent de quinze, vingt ans. J'ai expérimenté moi-même, avec Rouch, la première Coutant. Ici, les jeunes sont nés avec ça. Alors ils croient que ça existe depuis toujours. Les Nagras, ça existe depuis quand ? Les Nagras sont liés au développement des satellites : Kudelsky, en Suisse, a construit le Nagra parce qu'il construisait aussi des choses pour la Nasa. Etc. Alors, si tu analyses tout ça, si tu ne perds pas de vue que la Chine a connu ce véritable double blocus et ne connaissait même pas l'existence de ces caméras légères qui ne sont introduites que *depuis* peu de temps, même dans un pays comme l'U.R.S.S. Enfin, dans un pays en voie de développement, où il y a encore des famines et des calamités naturelles, l'industrie première n'est pas le cinéma.

J. Ivens : Oui, ce n'est pas prioritaire. Mais je voudrais ajouter quelque chose. C'est que la culture visuelle des Chinois va dans un autre sens. L'art, chez eux, c'est l'homme *et* l'univers. Dans la peinture classique chinoise, l'homme est tout petit et on ne trouve pas de culture du portrait, sauf dans le bouddhisme. De même, ils n'ont jamais développé le gros plan au cinéma, même documentaire. Pour eux, le gros plan, c'est quelque chose d'un peu indécent, de trop lié à la vie privée.

Cahiers : *C'est dans ce sens qu'on comprend que ça a été difficile de convaincre l'opérateur de laisser tourner la caméra quand il semble qu'il ne se passe plus rien. Pour nous, dans notre culture visuelle occidentale, et particulièrement au cinéma, on attend toujours que quelque chose d'inattendu se produise au regard de la caméra.*



L'usine de générateurs

M. Loridan : Si nous, nous sommes les héritiers de cultures qui mettent l'homme au centre de l'univers, en Chine c'est l'inverse : l'homme n'est qu'une petite parcelle de l'univers, c'est pourquoi il est toujours petit dans la peinture chinoise. C'est normal que le rapport au visage, au gros plan, soit lui aussi tout à fait différent. Prenez l'expression « perdre la face », c'est une expression très chinoise, héritée du confucianisme, liée à l'idée d'un comportement qu'on doit avoir en public, des sentiments qu'on ne doit pas montrer, par pudeur, etc. C'est peut-être critiquable, mais c'est en même temps extraordinaire.

Cahiers : *Ce n'est pas critiquable mais c'est très important pour nous de le savoir. Car n'y a-t-il pas le risque que le public, ici, ne voie pas du tout cela mais se dise que les Chinois ne disent pas tout, ne sont pas sincères, etc. Est-ce qu'on ne risque pas d'interpréter comme un manque de confiance vis-à-vis de la caméra ou vis-à-vis de sa propre parole, quelque chose qui est sans doute plus profond, plus complexe ? Ce que le film d'Antonioni permet de comprendre, par la négative, c'est qu'un public européen a toujours besoin de ces accidents, de ces imprévus du tournage qui viennent authentifier le reste, en quelque sorte...*

M. Loridan : Oui, mais attention, je ne dis pas que c'est ça qui est important et pas le reste. Ce dont je parlais, c'était la recherche de la vie qui passe. Par exemple, dans la séquence sur les primes, l'opérateur aurait pu arrêter la séquence au moment où il y en a un qui dit que maintenant c'est l'heure et qu'il faudra reprendre cette discussion plus tard. Mais là, il a compris qu'il fallait laisser tourner la caméra. Donc, ils s'en vont et on voit un ouvrier qui prend l'autre par l'épaule, alors qu'ils n'étaient pas d'accord. C'est quand même un peu différent d'Antonioni ! Là, ce qui est important, c'est qu'ils se sont engueulés mais qu'ils continuent à parler ensemble ; qu'ils restent ensemble.

Cahiers : *C'est vrai, mais est-ce que ça ne vient pas du fait que cette discussion sur les primes, vous l'avez filmée intégralement en en respectant*

le temps réel ? Il me semble que ce n'est pas le cas pour tout ce que vous avez filmé. Par exemple, la discussion dans la pharmacie, j'ai l'impression qu'elle est plus elliptique, que vous avez davantage coupé.

M. Loridan : On l'a tournée complète mais on l'a coupée au montage.

Cahiers : *Cette question du temps nous paraît très importante. Parce qu'on voit souvent dans vos films des gens qui parlent, qui prennent part à des débats, parfois violents (comme dans le cas du ballon), parfois plus calmes (comme dans le cas des ouvriers). Et ici, en France, pour ce qui est des pratiques politiques quotidiennes des Chinois, on ne sait pas grand-chose. On voit bien que les gens parlent plus, « mettent plus de choses sur le tapis », mais on n'y voit pas bien la part de routine et la part d'investissement personnel. Parce que cela appartient à une autre logique, à une autre façon de* vivre la politique. *Ici, ce qu'on comprend le moins bien, c'est ce que c'est qu'une contradiction non antagoniste. Quand on assiste au débat sur les primes dans l'usine de générateurs, on peut croire qu'il s'agit de contradictions violentes. Et c'est là justement que le « petit-bout-de-vie-qui-passe-en-plus,» la caméra qui continue à tourner, permettent de comprendre que ce débat-là a lieu en permanence, qu'il a lieu sur un temps plus long, plus long que le temps de cinéma qui lui est consacré. Ça, on le sent très bien dans le cas de l'usine de générateurs. Parfois, c'est beaucoup moins évident. Par exemple, l'histoire du ballon. On ne voit pas très bien si c'est la première ou la dernière discussion là-dessus.*

M. Loridan : C'est la première. Ça se voit puisqu'on interviewe à chaud élèves et professeurs et qu'aussitôt après il y a la réunion. C'est la première et c'est aussi la dernière puisque ça s'est résolu. Peut-être y a-t-il eu des discussions entre les élèves, par petits groupes, après...

J. Ivens : Moi, je voudrais vous demander une chose à propos du commentaire des films. Est-ce que vous auriez voulu qu'on intervienne plus ? Parce que ça a été voulu de notre part d'intervenir peu.

Cahiers : *Oui, d'une manière générale, ça aurait été bien que vous vous impliquiez plus. D'inscrire qu'il y a une caméra qui est là et que c'est peut-être pour cela que les gens sont un peu figés, pas complètement à l'aise. Parce que ce qui risque de venir à l'esprit des gens (et les journalistes bourgeois utilisent ça), c'est d'interpréter les réserves ou la pudeur des gens filmés comme quelque chose qui renvoie au système politique ambiant, avec le fantasme d'un commissaire qui serait là en permanence, en train de souffler ce qu'il faut dire, etc.*

Il y a sûrement, chez les gens interrogés, une intériorisation des choses à dire ou à ne pas dire à un étranger, mais c'était peut-être important de mieux marquer que ce sont aussi, tout simplement, des gens qui ne sont pas habitués à être filmés.

M. Loridan : C'est-à-dire que tu aurais voulu qu'on soit davantage dans l'image ?

Cahiers : *Pas forcément. Mais comme vous avez l'air d'avoir des rapports d'amitié très profonds avec les gens que vous filmez, on peut se demander pourquoi cette amitié n'est pas aussi dans l'image puisqu'il s'agit alors de bien plus qu'un regard extérieur.*

M. Loridan : On a pensé, pendant le tournage, à nous inclure dans le film, mais ça aurait posé des problèmes tellement compliqués qu'on y a renoncé. Il aurait fallu une seconde caméra, etc. Dans la fête, il y a deux caméras, mais c'était une vieille Arriflex avec laquelle on ne pouvait même pas s'approcher, tant elle faisait un bruit épouvantable.

Cahiers : *Il y a une question un peu incidente que je voudrais poser sur la pharmacie. Il y a un effet assez saisissant, c'est quand la caméra passe une ou deux fois devant la porte, et on a l'impression que devant cette porte il y a des gens qui voudraient entrer et qui ne peuvent pas le faire.*

M. Loridan : Ça, ce sont les gens qui regardent. Et l'opérateur est parti parce qu'il avait vu ces gens qui regardaient. Mais ce n'est pas très intéressant de montrer des gens qui regardent une caméra : même ici, quand il y a un tournage dans la rue, il y a toujours des gens qui regardent. Même moi, je vais regarder et je ne suis pas la seule. Et puis, tu n'as qu'à voir la télévision : le nombre de gens qui regardent et qui font des signes.

Cahiers : *Bien sûr, mais ils ont aussi un rapport de familiarité avec la télévision. Ils veulent être « dans l'image » et ils savent en gros ce qui va arriver à cette image, ils peuvent anticiper sur leur propre intrusion dans cette image. Alors que je pense qu'en Chine, où la télévision est encore peu développée, cette familiarité est moindre.*

Ce qui mène à vous demander si votre expérience d'un an et demi de tournage a contribué à enrichir le débat sur le cinéma, sur le rôle du cinéma, en Chine.



Autour du pétrole

J. Ivens : Comme j'ai été professeur là-bas, pour eux c'était une expérience importante. Rien que le visionnage des rushes, c'était une véritable école de cinéma. Ce qui était formidable, c'est qu'ils prenaient des notes pour les autres, parce que beaucoup d'opérateurs auraient voulu venir avec nous, mais ce n'était pas possible. Tout a donc été noté et après notre départ toutes ces notes ont été étudiées. Ça aura sans doute un développement par la suite. Ce sera capitalisé.

M. Loridan : Pas seulement le tournage et l'analyse des rushes mais aussi toute l'organisation du travail quotidien. Chaque fois qu'un problème concret se posait, ou qu'il y avait un incident, il y avait une réunion où tout était noté. On faisait des réunions de travail tant sur le plan de l'organisation que sur celui du travail de l'opérateur, que sur le mien ou celui de Joris, etc. Il y avait un débat permanent entre nous parce que notre opérateur allait ensuite donner des cours à l'école de cinéma.

Cahiers : *Sur le plan du travail cinématographique, est-ce que vous avez appris beaucoup de choses ?*

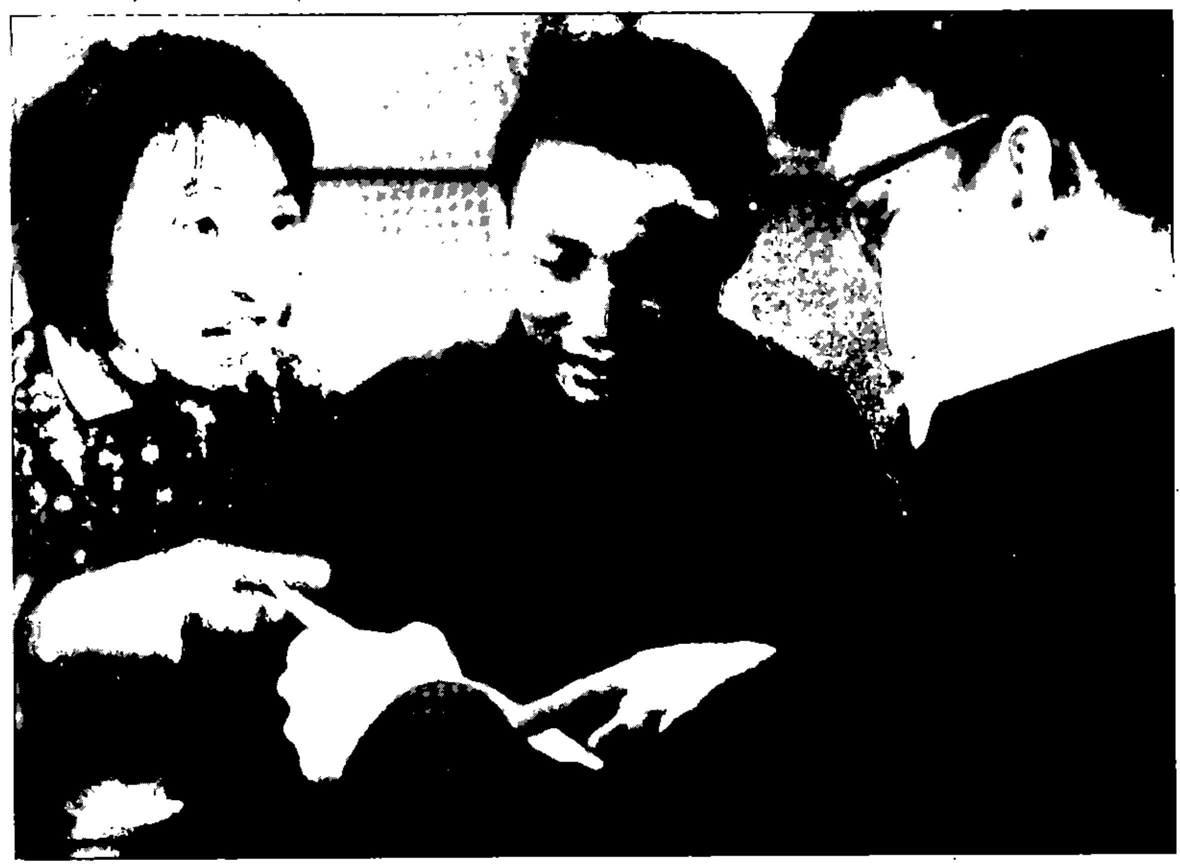
M. Loridan : Sur le cinéma même, non. Mais sur la méthode de travail, sur la façon de se comporter avec les gens, sur comment créer l'unité du groupe, oui. Car c'est vraiment une équipe extraordinaire qu'on formait.

J. Ivens : Oui. Continuellement, il y avait critique et autocritique. Dès qu'il y avait quelque chose, tout de suite on en parlait pour le nettoyer, pour que tout soit clair.

M. Loridan : Il a fallu, par exemple, se débarrasser de toute la conception des rapports de force, des rapports d'autoritarisme que nous sommes contraints d'entretenir ici. Apprendre la patience et le désir de s'unir pour un meilleur travail. Et au début, c'était assez dur parce que, lorsqu'on n'a pas l'habitude... Qu'est-ce que j'ai pu me faire critiquer, moi, au début ! C'est pour ça que la scène du ballon, à l'école, ça ne me choque pas, parce que je l'ai vécue. Au début, quand tu n'as pas l'habitude, tu en prends un grand coup et tu as une réaction de défense terrible, aggressive ; mais petit à petit tu t'éduques et tu te transformes. Et il



En haut : *Village de pêcheurs*
En bas : *La pharmacie - Shanghaï*



ne s'agit pas, comme on croit souvent ici, de se déballer soi-même tout le temps, de vivre dans un état de rapport de police ou je ne sais quoi. Pas du tout, c'est toujours naturel, et toujours dans le but de s'unir mieux. Si tu prends l'histoire du ballon qui pose tant de problèmes ici, pour les Chinois c'est l'illustration d'un concept politique : unité-critique-unité. Partir du désir d'unité, mener la critique et l'autocritique sur le plan collectif, sans accuser un individu, pour arriver à une nouvelle unité et travailler mieux ensemble. Alors pour ce tournage, ça n'a pas été facile non plus. Au départ, on ne se connaissait pas : le groupe s'est formé petit à petit. A la fin on s'entendait vraiment bien, l'opérateur et moi, c'était un vrai couple. Pour nous, ça a été important d'acquérir ces notions de patience, de compréhension, de gentillesse. Ensuite, quand on revient ici, c'est terrible, parce qu'on s'affronte à des rapports de force épouvantables et qu'on ne sait plus quels rapports avoir avec les gens. Et malheureusement, toutes les qualités que j'avais acquises en Chine, je suis en train de les perdre à nouveau.

Cahiers : *A propos de cette histoire,* Autour d'un ballon, *on a le sentiment qu'à la fin l'unité est bien réaffirmée mais que l'élève qui a tapé dans le ballon n'a pas tellement changé d'avis, même s'il se prête au jeu.*

M. Loridan : Non. Je ne suis pas d'accord. On suit sa personnalité et à mon avis il est parfaitement sincère dans ce qu'il dit. Ça n'empêche pas qu'on sent qu'il recommencera, mais ce qui est positif en même temps, c'est qu'il ne dissimule pas ce qu'il est, ce qui prouve qu'il n'a pas peur. Mais tous les personnages changent. A un moment il y a une fille qui a une attitude de procureur qui est très désagréable, mais aussitôt après on la voit qui accuse le professeur et qui soutient les jeunes. Ce film est moins simple qu'il n'y paraît. Ça va effectivement vite, très vite, mais ça va aussi très loin, parce qu'il ne s'agit pas d'un individu qui est mis en accusation mais plutôt d'une analyse scientifique de tout un comportement collectif.

Cahiers : *Je voudrais bien voir le film projeté devant des lycéens français, des lycéens qui intériorisent le pouvoir du professeur, le pouvoir de l'institution d'une façon totalement différente. Quand il y a tout ce débat pour savoir si l'élève a shooté avant ou après le coup de sifflet, chez nous, on aurait tendance à appeler ça de la délation.*

M. Loridan : Moi, j'ai l'expérience d'enfants qui ont vu ce film : ma nièce de 12 ans, par exemple, c'est le seul film qu'elle aime. Parce qu'elle dit que dans son école, ce n'est pas comme ça, qu'on ne peut pas parler comme ça avec un professeur. Et pour d'autres encore qui l'ont vu, c'est la même réaction. Parce qu'ils ont, eux, des rapports très répressifs avec les professeurs, des rapports où ils trichent beaucoup. Et là, il y a une franchise qui les subjugue complètement.

Cahiers : *Il y a aussi un débat fondamental qui est posé dans ce film, c'est celui du rapport entre ce qu'ils appellent la passion et la raison...*

M. Loridan : Mais ce qui est fantastique là-dedans, c'est la conclusion. La conclusion, c'est : « Il faut être exigeant avec soi-même. » Ce n'est pas le discours de la faute, du genre : « Je ne recommencerai plus... Oui, je me suis mal conduit, etc. » C'est une exigence idéologique avec soi-même. En ce sens, ça va même plus loin que dans les autres films.

Cahiers : *Comment avez-vous été au courant de cette histoire ?*

M. Loridan : Par hasard. On était dans l'école où on avait pas mal tourné. Et on n'a gardé que cela parce qu'il fallait bien faire un choix et on a pensé que cet épisode du ballon, c'était une histoire en soi, à montrer telle quelle. Parce qu'elle avait quelque chose d'exemplaire. Le reste de ce qui avait été tourné n'apportait rien de plus. Cela dit, *Le Ballon,* c'est évident qu'il ne faut pas le voir seul, il faut le voir avec les autres films.

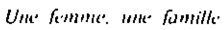
Cahiers : *C'est vrai qu'on devine quelque chose d'exemplaire derrière l'histoire du ballon, c'est un peu la question du pouvoir. Et il circule si vite, ce pouvoir, qu'un œil occidental (habitué à une conception plus lourde et plus paranoïaque du pouvoir) n'y voit qu'énigme ou manipulation.*

M. Loridan : Nous, on n'a jamais pensé à des choses pareilles...

Cahiers : *C'est la question du rapport des Chinois au pouvoir, celui qu'ils exercent eux-mêmes les uns sur les autres, les uns avec les autres, à la base, et celui qui leur vient d'en haut, à travers le Parti. Par exemple, vous ne marquez jamais la présence du Parti. Est-ce délibéré ?*

M. Loridan : Ça, c'est dû à notre parti pris de filmer à la base et non au sommet. Le Parti n'apparaît donc pas en tant que tel, sauf quand il y a des événements dans le film qui justifient son intervention. Par exemple, à l'usine de générateurs, le Parti se borne à prendre acte du mouvement de grief contre lui, à prendre conscience qu'il ne doit

Autour du petrole - Taking



Une femme, une famille



La pharmacie - Shanghaï

Une femme, une famille



pas stopper le mouvement mais le développer. Son rôle est encore réduit, puisqu'on se trouve au début d'un mouvement de masse. Dans la vie politique quotidienne, le Parti n'apparaît pas en tant que tel, il est imbriqué dans toutes les situations, toutes les structures. Il n'apparaît pas comme une administration tentaculaire mais il est partout. Tous les cadres du film sont membres du Parti. Mais ce n'est pas le Parti tel que nous l'imaginons quand nous pensons au P.C.U.S. ou au P.C.F.

De plus, si nous avons filmé à la base, c'est qu'il y a des choses qu'on ne peut pas visualiser dans un film. Dès qu'on arrive à des choses abstraites, qui passent uniquement à travers les mots, on ne montre plus que des discussions, ce qui ennuie les gens. Nous avons voulu faire un film pour le grand public, pas pour les spécialistes de la Chine. On voulait que l'image soit toujours vivante, qu'il s'y passe des choses.

Cahiers : *Comment avez-vous été amenés à renoncer au projet d'un film global sur la Chine d'après la Révolution Culturelle ?*

M. Loridan : L'abandon s'est fait en deux moments : au tournage et au montage. C'est en pénétrant au cœur de la vie qu'on a commencé à y renoncer. Mais pas de façon consciente. Parce que, comme on voulait faire un film pour le grand public on se disait qu'il ne fallait pas qu'il soit trop long et qu'il faudrait synthétiser. Mais en même temps, on entrait dans un style de tournage qui contredisait cette idée de départ. A un moment l'idée d'une série de films nous est venue, autour d'un film plus général.

J. Ivens : Au début, on se perdait dans des calculs de temps, vu la longueur des réunions des interviews, vu leur nombre, on se demandait comment faire rentrer tout ça dans un film de durée normale. Alors, on s'est laissé porter par la réalité, et l'enquête a pris le dessus. Car il y avait ce problème de suivre longuement les gens pour les faire connaître, pour que ce qu'ils disent ne soit pas simplement réduit à du discours politique.

M. Loridan : En rentrant on avait encore cette idée de faire au moins *un* film plus général. Et alors là on a complètement abandonné. Parce que je ne pense même pas qu'un cinéaste intellectuel occidental puisse faire un film de synthèse sur la Révolution Culturelle. Il faut avoir beaucoup d'éléments qu'on n'a pas et que les Chinois non plus n'ont pas. Ce n'est pas parce qu'ils ne veulent pas les donner, mais c'est parce que, pour eux aussi, c'est quelque chose de très compliqué, la Révolution Culturelle, ça prend en compte tellement de choses !... Ils peuvent faire des histoires comme *La Rupture,* mais pas un film sur la Révolution Culturelle dans son ensemble. Pas encore.

Propos recueillis par
Serge DANEY, Thérèse GIRAUD
et Serge LE PERON

人民

Ivens + Chine

par Serge Le Peron

Ivens + la Chine. Quarante ans de cinéma au service des luttes et vingt-cinq ans de révolution prolétarienne dont une Révolution Culturelle.

Joris Ivens + Marceline Loridan + Li Tsé-Hsiang = 3 cinéastes + 700 millions de Chinois (dont plusieurs millions au Parti Communiste).

Ça fait 12 heures de film, soit, à 25 images/seconde : 1 080 000 images.

Ne pas se tromper dans les opérations : première chose. Et même s'il faut manquer de respect, on prendra ça au sérieux.

Jusqu'à présent, l'imagerie maoïste n'a pas cessé d'être prolixe à propos des nouveaux rapports sociaux sous toutes leurs formes : économiques, politiques, hiérarchiques, sexuels... Sur toutes ces questions, il y avait une image prête à sortir d'un tiroir. C'est le B.A.-BA de l'argumentation politique (les images et les tiroirs). Trouver une image claire, simple, aux traits condensés. Avec quelques images comme celle-là on fait un scénario et parfois la Révolution. Mais de ces images n'était disponible que le descriptif, c'est-à-dire qu'elles n'existaient que dans le verbe ou l'imaginaire des militants, dans les textes sacrés ou dans des situations privilégiées (Lip, Larzac, etc.) dont on se pressait de tirer des images. La scène chinoise devait en contenir par milliers.

Pour beaucoup d'entre eux, la Chine était cette scène où se jouaient les contradictions comme elles devaient se jouer *et la Révolution Culturelle les tréteaux du vieux théâtre des damoiseaux et damoiselles qu'on brûlait. Cette fumée c'était celle qui asphyxiait au Quartier Latin, car ici aussi le vieux monde brûlait, et derrière cet écran de fumée apparaissait le spectre de la société sans classes. Derrière l'écran.*

Vus de loin, les slogans pouvaient passer pour des calicots, et les manif pour des défilés de parade pour une autre scène où se jouait la vraie représentation : la scène chinoise, par exemple. Beaucoup l'ont cru.

Jusqu'ici les images renvoyées par la Chine elle-même (photos, films, revues) restaient inadéquates pour ici. Antonioni en avait ramené d'inadéquates pour là-bas. Ivens devait en rapporter de complètement adéquates pour les deux et *faire le plein ici et là-bas.* Et c'est ce qu'il fit. Comment ? Par une division adéquate du travail.

Il faut le dire, pour beaucoup, la scène chinoise tombait à pic, comme d'un nuage avec les retombées de Mai et les trahisons que l'on sait. Elle renvoyait du souffle et chacun s'en constituait sa réplique à l'abri des régisseurs officiels, puis en dehors.
Le sens du spectacle, c'était une de leurs qualités principales. Toutes sortes de spectacles : le peuple en colère, la jeunesse en mouvement, les pavés dans les mares, séquestration, provocation, profanation, enlèvement. Ils agitaient le spectre de la mort.

Dans *La Chinoise*, Godard montrait des maoïstes qui, disposant des images de là-bas (les images chinoises sur lesquelles il y avait beaucoup de petits livres rouges), assuraient ici la mise en scène de ces images, les jouaient, faisaient de la fiction brute à partir de documents bruts. Avec ce générique (image chinoise ; mise en scène U.J.C.M.L.), Godard avait fait un film... de fiction.

Pour eux le maoïsme était une théorie explosive.
Comme ils avaient crié Vive le Vietnam ! Vive la Palestine ! *ils voulaient crier* Vive le Bengale ! *mais ça ne collait pas avec là-bas. Alors ils se sont mis à distance. Ça ne voulait pas dire qu'ils rompaient avec la Chine. Simplement ils rompaient les rangs.*

De nombreuses années plus tard, il y eut *Chung Kuo* d'Antonioni. On lui avait confié la responsabilité de l'image et proposé la scène chinoise, très bien organisée, soudainement et largement ouverte à lui. Mais les Chinois n'y retrouvèrent pas *leur* scène, ils trouvèrent qu'il avait eu le mauvais œil et eux la main malheureuse. Il faut dire qu'il avait eu peu d'égards pour la représentation offerte (sauf peut-être pour l'opération sous acupuncture qu'il avait filmée consciencieusement, mais quelle représentation !).

Ils continuaient de porter la parole des fléaux sociaux — femmes, nègres, pédés, Arabes, jeunes, voyous, prostituées, fainéants, malades, prisonniers, fous, enfants, coléreux, etc. — et voyaient des grèves sauvages partout.

Pour ici et là-bas *il fallait* IVENS + LA CHINE : un rapport de confiance suffisant pour qu'il puisse y avoir partage souple de responsabilité et la garantie totale du respect du travail de chacun = la mise en scène pour les Chinois, l'image (la caméra) pour Ivens.
La mise en scène en Chine est claire et visible et avouée (ce n'est pas le cas ici) ; elle est à peine maquillée. Il y a par exemple la fille qui règle le jeu de la circulation des piétons dans la rue avec un porte-voix. Tout le monde doit l'entendre et tout le monde peut la voir.

Ils disaient : les villes et les campagnes sont organisées jusqu'à la bêtise absolue, le patron à l'usine et Guy Lux pour le reste. Les modèles de comportement sont débiles : métro-boulot-dodo. Ils prêchaient le modèle en liberté absolue.

L'Opéra est la scène où s'affichent et se déchiffrent le mieux les mécanismes de l'idéologie. Les figures de l'Opéra sont des entités abstraites : la Force, l'Amour, la Trahison, la Haine, etc. Sur la scène de l'Opéra de Pékin[1], ces entités s'appellent l'Héroïsme révolutionnaire, la Réaction, la Résistance, le Communisme ou autre. En bref, l'Opéra pose clairement la question du pouvoir ; cette question est le sujet même de l'Opéra.

1. Qui a l'importance que l'on sait dans le déclenchement, le déroulement et l'approfondissement de la Révolution Culturelle.

Or le pouvoir est *aussi* le sujet du quotidien chinois tel qu'il est issu de la Révolution Culturelle (« *n'oubliez jamais la lutte de classe* »). Il circule de l'un à l'autre ; (dans) *Le Ballon*, il est entre les mains de l'institutrice, il passe dans celles d'une lycéenne, un lycéen le lui prend, puis l'accusé le perd complètement, petit à petit il le regagne. Pas étonnant dès lors que les rapports quotidiens se jouent sur une scène structurée (et même super-structurée) comme un opéra « à thème révolutionnaire contemporain » (il faudrait ajouter : « et quotidien »).

C'est que la question du pouvoir est partout ; c'est peut-être aussi que le pouvoir (d'Etat) est partout : l'irruption des masses dans la super-structure s'accompagnerait alors de l'intrusion (ininterrompue ?) de la super-structure dans les masses.
Ainsi un coup de pied dans un ballon après le coup de sifflet, c'est, sous l'effet (magique) d'un « super-structurant » dont chacun dispose par-devers lui, une scène où deux grandes entités s'affrontent : la Passion et la Raison.
Un jeu de référence sans relais (ou plutôt transparence des relais) : par exemple, dans *Une femme, une famille*, le fils s'est « encore » acheté un pantalon. Dans n'importe quelle famille on lui en ferait le reproche au nom d'une raison *immédiate* (une autre urgence : une robe pour la petite sœur, la fin de mois compromise...)[2].
Dans le film, la raison donnée c'est l'Ethique socialiste (directement !), l'Histoire, la Révolution : ces entités *régissent* sans détour les petites scènes du quotidien.

2. Bien sûr, cette « cause immédiate » ne fonctionne pas sans références plus larges (la valeur de l'argent, voire l'esprit d'épargne, une certaine éthique de la famille — les rapports parents-enfants, par exemple.)

Ils osaient dire : « Le doute gagne ton chef de bureau ou d'atelier. » *C'était insupportable. C'est terrible, le doute, ça se voit tout de suite sur le visage ; ça ne peut pas se jouer, ça vient de l'intérieur ; on devient pâle, les yeux se précipitent vers l'extérieur ou se terrent dans les orbites ; ça sent déjà la décomposition.*

Les deux dirigeants de l'usine de générateurs (certains les appellent les « duettistes ») ne tiennent pas devant la caméra un rôle de composition ; c'est bien leur rôle . diriger-être critiqués, diriger-être critiqués, diriger-être critiqués. Là, pendant deux heures ils en prennent plein leur grade. Il y a bien de la lassitude sur leurs visages mais ça ne décompose pas ; ça compose.

Ils disaient aussi : « Fais gaffe ! Un jour ton chef se ressaisit et il te reprend en main », et encore : *« Si tu ne frappes pas ton patron, rien ne change ! »*.

C'est un jeu complexe de construction : sous le signe de l'édification socialiste, de l'émergence de l'Homme Nouveau, modèle à atteindre, s'édifient une multitude de comportements individuels, se construisent des mini-rapports, s'équilibrent des rapports de force ou se brisent des équilibres anciens pour passer à l'étage au-dessus. Ça va à toute vitesse et on a du mal à suivre : il y a du tourbillon là-dedans.

Le premier travail des cinéastes a été de perturber le moins possible ce jeu de construction. C'est une attitude constructive devant un édifice dont on ne

Mise en scène I : Tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes*

Mise en scène II :
Deux photos (à gauche : *Le repas d'anniversaire* ; à droite : *Mission accomplie*) tirées de la pièce modèle de l'Opéra de Pékin à thème révolutionnaire contemporain : *Le fanal rouge*







Mise en scène III · Filmeurs et filmés · la pose

maîtrise pas les implications, les imbrications, et qu'on se refuse à « mettre son nez dans ce qui ne vous regarde pas » ; parfois rien qu'en déplaçant une pièce tout s'écroule. Ils ont tenu à filmer sur la pointe des pieds, pour garder à la scène toute sa force ; *faire voir*[3]. Et pour cela, poursuivre le « naturel » (le « naturel » pour les Occidentaux, c'est ce jeu étonnant dont on vient de parler), en allant le plus loin possible jusqu'au seuil de perturbation et en s'efforçant à une intégration suffisante pour rendre la caméra invisible, pour offrir aux Occidentaux la réalisation du vieux fantasme de la petite souris (celle qui est là sans qu'on le sache, qui voit et qu'on ne voit pas).

3. Les voix *off* françaises qui traduisent, fonctionnent bien comme ça (une voix d'homme pour une voix de femme, etc.).

A la projection des rushes de *L'usine de générateurs*, les ouvriers qui regardaient « encore » la caméra ont été critiqués ; il faut effectivement un « sacré niveau idéologique » (ou une grande maîtrise de soi ou une très grande confiance) pour faire comme si on n'enregistrait pas de vous des choses définitives (et ce type grimaçant derrière son œilleton, ces visages attentifs !) ; d'autant que les Chinois ont devant le photographe l'attitude après tout normale des premiers temps de la photographie (pose à l'extrême en regardant l'objectif)[4].

4. La photo dans la rue dans un des films Shanghai.

Dans la profusion vertigineuse d'images que la Chine peut proposer d'elle-même, Ivens et Loridan en ont choisi un certain nombre pour ceux qui connaissaient le scénario maoïste et pour les autres qui ne le connaissaient pas et qui avaient de la Chine des images éparses, généralement mystérieuses, parfois effrayantes. Faire le point sur le quotidien chinois pour briser la peur, les craintes ; montrer des visages souriants, des scènes de rue ; montrer que là-bas aussi il y a des familles, des femmes, des flics, des pères, des mères, des badauds. Donner une image vivante de principes vivants. Laisser la Chine organisée transparaître. C'était sans doute la première chose à faire.

Mais rompre le mystère de ces images c'est autre chose, car la contrepartie (« l'autre aspect ») de l'effacement devant la scène c'est le résultat : des images nombreuses, nombreuses mais jamais interrogées. « Poursuivez le naturel, il s'en va au galop ! »

Grâce à papa Lumière par tonton Ivens interposé, le tout bien sûr contre le système Stanislavski, se déclara réel ce qui était possible et voilà tout. Et ça a provoqué un retour brutal du Référent.

Serge LE PERON

CINEMA ALGERIEN

1. Où en sommes-nous ?

par
Ali Akika

Le cinéma algérien, ou plutôt des images et des sons, échos d'un peuple en lutte, a été conçu sans l'aval des requins et des monstres du cinéma. Fils de fellagha, conçu illégitimement, donc deux fois inexistant, ce cinéma se verrait-il reconnu un jour ?
D'illégitime, il devint naturel donc reconnaissable, sinon reconnu — mais nu, sans couverture juridique.
Images et sons sauvages mais qui exprimaient ou tentaient d'exprimer la réalité d'un peuple en lutte, grâce au généreux secours de la technologie avancée, complice malgré elle de la subversion.
Le droit français ayant humanisé le statut des enfants naturels, il ne restait plus qu'à se faire adopter par cette bonne vieille famille : « Il était une fois Hollywood à Alger. »
Dès lors, plus de péché originel. Et avec ce « rien » devenu grand, scellons une amitié. Pas de sang (c'est bon pour les films d'Indiens) ! Une « amitié »-contrat inodore et incolore, comme les dollars ($), les pétro-dollars. Contrat passé en pleine « Lumière » (vous connaissez) de Cannes (vous connaissez aussi).
Plus d'aventure isolée dans la clandestinité comme en 1954. L'Histoire tellement ingrate, pour une fois, nous a rendu service.
Ainsi naquit le cinéma algérien !

Et maintenant, qu'en est-il ? Premier point, régler les comptes à l'esthétique en vogue. Produire autrement : maîtriser la technique cinématographique en vue d'autre chose, se différencier (droit à la différence) des productions cyniques d'un « réalisme » à « bout de souffle ».
A ce propos, dans le temple sacré de l'Occident, des cinéastes tentent, avec des moyens modestes, de produire un cinéma « autre ». La limite de leur impact ne vient pas toujours du film lui-même mais de la limite (espace-ghetto) géographique de la distribution.
Ce qui n'est pas le cas de l'Algérie qui a nationalisé et la production et la distribution cinématographiques.
Produire autrement : c'est le peuple algérien qu'il faut toucher d'abord, c'est à lui qu'il faut s'adresser et lui montrer le développement contradictoire de sa propre histoire.
Pour l'Algérie actuelle, forger son être social, c'est rechercher dans le tréfonds de son histoire l'expression culturelle et politique de son devenir, les conditions de sa transformation passée, présente et à venir.
Cette problématique est-elle inscrite dans l'actuel cinéma algérien ? Voyons des trois films produits cette année : *Les Nomades, Le vent du sud* et *Chronique des années de braise*, les deux derniers.
Si nous avions à nous satisfaire des seuls titres, ils résument à merveille l'Algérie d'hier-aujourd'hui et l'Algérie d'aujourd'hui-demain... peut-être.

Hier embrasée par la guerre, aujourd'hui prise dans le tourbillon du vent du sud (sirocco) venu du désert, pays de ces nomades des années de braise. Car le tourbillon efface nécessairement les pistes et pourquoi donc ces nomades provoquent-ils cela ? Eux, les nomades dont la vie est liée à ces pistes qui les conduisent à l'oasis. Eh bien ! oui, les nomades le font, ils sont devenus peut-être fous, mais ils ne veulent plus de ces oasis mirages. Ils veulent autre chose, ils veulent être l'oasis même, source de richesse et de lumière. Tel est l'enjeu aujourd'hui en Algérie !

Chronique des années de braise décrit le processus de l'oppression, de la révolte, puis de la révolution (début) du peuple algérien.
D'après Hamina, chaque cinéaste filme « à sa façon ». Et lui a filmé, dit-il, avec les « yeux de l'enfant », donc avec « honnêteté » et « dignité ». Mais est-ce si simple ? Quand on réalise un film avec le désir camouflé ou non d'écrire ou témoigner sur l'Histoire d'un peuple et de surcroit avec les moyens matériels de ce peuple, l'exigence minimum invite à se placer sur les positions de ce peuple. Cette tâche n'est pas facile, car chanter la bravoure, émouvoir et se lamenter sur la misère et l'oppression ne suffit. Oui ou non, le peuple algérien a-t il été l'acteur, le moteur principal de sa propre histoire ? Ou bien..., comme nous essaierons de le montrer plus loin, a-t-il été sorti de son amorphisme par un quelconque sauveur, fût-il armé non du « Coran » mais d'un programme politique ? La dichotomie peuple - avant-garde est une façon de voir les choses, Lakhdar revendique ce droit d'écrire, de sentir à sa façon.

Nous espérons qu'il nous « reconnaîtra » le droit de lire autrement son « écriture ». Il est en effet nécessaire de connaître, de lire sa propre histoire pour affronter le présent.
Saisir l'essence de l'Histoire à travers les petites histoires de *Chronique*.
Voilà pourquoi, ce film nous intéresse, car il met sur le tapis la question de l'appropriation de l'Histoire par telle ou telle classe sociale.
Allons-nous nous extasier sur la « beau-boté » d'un film qui allie le western américain et le lyrisme soviétique et évacuer la question clé que nous posons ?



Vent du Sud, de Slim Riad

Pour ma part, j'ai trouvé ce mariage contre « nature », car il a dénaturé, déculturé la substance de l'expression algérienne. Comment, pour moi, Algérien, faire corps avec mon histoire à travers un tel film ?
Ce n'est pas, en tout cas, ce texte musical « arabe occidentalisé » ou « occidental-arabisé » qui tente plus de rythmer le système western lyrique et par là même aplatit des images de lutte contre la nature ingrate, non maîtrisée à cause de l'oppression coloniale.

Quant à l'écriture du fait colonial, deux remarques s'imposent. Les Français apparaissent comme des éléments annexes du décor — alors que l'Algérie, colonie de peuplement, comprenait un cinquième de population française. Ils dirigent en coulisse, on s'en doute. Mais cela ne suffit pas. L'on sait que Lakhdar Hamina ne veut pas être « manichéen et caricatural ». A force de s'en défendre, il néglige de dénoncer le luxe tapageur et arrogant des colons et de lier cette arrogance à la misère du peuple.
Gommer l'univers colonial entraîne une surestimation du rôle des fantoches et autres caïds algériens. Il est vrai que ces derniers ont été les courroies de transmission du colonialisme. Mais les morts, les milliers, les millions d'Algériens, sont tombés au cours de l'Histoire sous les balles des enfants légitimes du colonialisme. Enfin, où a-t-on vu des fantoches avec une telle base sociale — lors des élections truquées ? S'il s'agissait de s'attaquer à un système (le colonialisme) et non à des hommes (les colons), encore fallait-il mettre à leur place les éléments actifs de ce système. Ce n'est pas fait dans le film, d'où un dédouanement inconscient de la conscience occidentale.

Ce peuple bâillonné mais courageux recèle en lui des potentialités de lutte et de révolte (*cf.* attaque du réservoir). Mais il lui manque la conscience, la théorie, l'organisation. Qu'à cela ne tienne ! Voici que débarque l'envoyé de « Dieu », le Sauveur. Il vient de la ville, il en porte tous les signes (de la ville). Il va prêcher la Bonne Parole subversive qui va sortir les gens de leur léthargie. C'est la tête pensante, le Politique, qui, dans les réunions publiques, dissèque la charogne colonialiste. C'est l'avant-garde, dira-t-on, ça existe dans l'Histoire ! Oui... mais cela devient douteux, quand partout et tout le temps c'est toujours lui qui parle, toujours lui qui a le dernier mot juste..., même dans les rénions secrètes de militants.

Ça suffit, la plaisanterie a assez duré ! D'abord les militants d'avant-garde n'étaient pas de ces intellectuels aux lunettes cerclées qui ressemblent étrangement à ces révolutionnaires anarchistes russes de la Russie d'avant la révolution. Non, aucun peuple n'a de Sauveur, l'Histoire n'a jamais confié son sort à des individus, fussent-ils des « génies » ! Et le peuple algérien encore moins, comme l'attestent certains travaux qui commencent à faire la lumière sur ces militants d'origine paysanne ou semi-urbanisée, qui sillonnaient le pays pour préparer et organiser le peuple à l'affrontement armé. Non, l'Histoire de notre peuple ne sera pas appropriée par ces gens entrés par la petite porte dans le combat.

La mémoire du peuple est assumée par un fou. Pourquoi pas ? Le « délire lucide » redonne aux mots leurs sens, leur confère un statut subversif. L'inflation verbale du fou (personnage algérien du décor et de l'univers colonial) fait émerger la parole enfouie du peuple opprimé.
Il est devenu fou, car il refusait la « normalité » stupide de l'envahisseur ; il est devenu fou, car l'arrogance bête et lâche du colon était insupportable. Il fallait s'habiller autrement, parler autrement, errer pour ne pas rencontrer, rendre des comptes à ce monde idiot. Il fallait se dédoubler pour pouvoir balbutier des mots, émettre un souffle parmi son peuple. Cela est d'autant plus facile que l'envahisseur ignore doublement le langage de l'ARABE et du FOU.

Il faut cependant regretter l'allure biblique (encore le Sauveur, encore les stéréotypes d'un « certain » cinéma). A noter également l'envahissement du personnage-fou à la fin du film ; alors que la révolte gronde. Pourquoi ce délire, cette fois-ci un vrai délire, qui ne peut s'expliquer que par le désir morbide pour satisfaire un narcissisme exacerbé ?

Que dire d'un film qui a provoqué en Algérie des avis contradictoires et qui a été sereinement reçu en France ? Je dis sereinement, car le langage entendu, les images vues ne dérangent pas, ne remuent trop. Elles permettent d'enfouir une question que l'on ne veut pas aborder réellement de ce côté-ci de la Méditerranée.

Ne pas faire l'unanimité dans le pays n'est pas une lacune (bien au contraire, lutte des classes oblige !), mais faire l'unanimité chez les anciens colonisateurs devient louche. Cela signifie que l'on s'est trompé de destinataire. Et se tromper ou faire semblant de se tromper est une erreur grossière, même si le film n'est pas réactionnaire.

Le deuxième film, *Le vent du sud*, est un beau poème touchant, émouvant même, par moments. Décrire (scène du cimetière, fabrication de la galette, cheminées fumantes), s'appesantir sur ce monde (la paysannerie) longtemps évacué par les négations historiques (féodale et impérialiste), ce n'est que justice. Ce monde, après tout, c'est le nôtre, c'est l'Algérie (80 % de la population est paysanne ou semi-urbanisée).

« Du passé faisons table rase » ; mais attention ! la table ici ne contient pas les restes du couscous du vendredi, mais un peuple dont un pied est enchaîné par les démons du vieux monde et dont le reste du corps est en effervescence pour donner un rythme à cette vie d'aujourd'hui, monotone, « tranquille », difficile, admirablement rendue par une image intimiste (Opérateur : Boukerche).
Devons-nous rester sur ces impressions ?
Non ! car le film appelle d'autres questions, puisqu'il interpelle une Algérie encore mutilée par la gangrène du passé (oppression de la femme) et un peuple engagé dans une R.A. (révolution agraire) qui conditionne son avenir immédiat (les difficultés sur l'approvisionnement des marchés en légumes et fruits s'étalent chaque jour dans la presse algérienne).

Et quelles sont les réponses à ces questions du film ? Les réponses du même film sont justes et simples (il faut libérer les femmes et la révolution agraire est un bienfait pour le pays).

Mais il y a un hic ! Une réponse juste mais simple peut être desservie par un hiatus qui se glisse entre les termes. Ce hiatus a pour nom simplisme :

Réponse juste → mais → simple
↓ détour *parce que* hiatus
←
simplisme → voie de garage

Résumons sans trahir le fil conducteur du film ; le discours filmique : l'action se passe dans un village du Sud algérien, si proche de Dieu et si loin des hommes ! Une jeune fille, lycéenne à Alger, y revient en vacances pour s'entendre dire qu'elle ne reverra plus les « lumières de la ville », puisqu'elle *va*, elle *doit* épouser un riche notable ou caïd du coin. Révolte légitime de la jeune fille qui osera (les femmes osent aujourd'hui en Algérie) faire une fugue vers Alger, avec la complicité intéressée ou naïve d'un berger (nous verrons plus loin pourquoi « intéressée et/ou naïve »).

N'est-ce pas idiot d'interrompre les « chemins de la science » au profit d'un mariage de raison ? Voilà pour les démêlés individuels de la jeune fille.

Quant à la vie politique, comme chacun sait, il y a une révolution agraire dans la campagne algérienne. Cela concerne les paysans et doit en principe les enthousiasmer ! Point d'engouement, plutôt une désertion de la terre nourricière. Le geste d'un paysan qui prend une poignée de terre en se lamentant sur son aridité, le désigne comme « responsable » futur de l'échec de la R.A. Heureusement, la ville, par le biais de son représentant, la science (« Quand tout le monde pourra conduire un tracteur ») viendra au secours de ces gens qui ne savent pas, ne veulent pas tirer profit de la « terre promise ».

On le sait, de nombreux reportages de la presse nationale le clament : il y a désertion d'une partie de la paysannerie. Le filmer, le dire de cette manière, quoi de plus normal, de plus juste ? A ceci près, qu'un phénomène social ne peut s'appréhender comme une peinture. Derrière la toile de la peinture, il n'y a rien (tout est dans l'expression matérielle de la forme, dans le visible). Derrière un phénomène social, il y a l'immense grondement des foules qui s'appelle lutte des classes. Mais alors pourquoi cette attitude des paysans ? Les raisons en sont multiples et complexes. Cela s'appelle, bien sûr, idéologie individualiste, petite-bourgeoise si l'on veut, mais aussi isolement (absence d'infrastructure routière, scolaire, sanitaire), salaire, et puis, et puis les mirages de la ville qui entretient beaucoup de parasites, grâce précisément au labeur de ces paysans. Tout cela n'est pas formulé par le paysan mais le politique (ici le cinéaste) doit savoir le formuler et à la politique (Parti) de le solutionner. Du reste, la création de villages agricoles, l'effort de scolarisation, l'exonération d'impôts pour les paysans sont des pas vers la dynamisation des campagnes. Des pas seulement, car une véritable transformation implique une mobilisation tonique des principaux intéressés. Alors le scepticisme fera place à la volonté de « déplacer des montagnes ».

Au fait, dans tout cela (libération de la femme, R.A.), que vient faire la science ? Oh ! bien sûr, l'éducation et la science sont des vecteurs appréciables, et il n'est pas question de cracher dessus. Mais les mythifier devient une mystification qui déplace les problèmes. De grâce, le rationalisme du 18e siècle, « les progrès scientifiques » et tralala du 20e siècle présentent un tableau pas toujours reluisant dans les pays... qui en ont fait leur ABC, pour que l'on s'en méfie et que l'on cherche ailleurs. Rapport science-politique ; débat théorique interminable qui s'éclaircit grâce à la mise en pratique de ces concepts. Cela donne, paraît-il, de bons résultats là-bas, ailleurs.

Et peut-être ici, parmi nous, mais encore faut-il le vouloir, le pouvoir !

Encore un fait à signaler : la présence du corps nu d'une femme algérienne, oui un corps nu d'une femme algérienne. N'est-ce pas une révolution ? « Balivernes ! » diront les blasés du porno.

Eh bien ! en Algérie, voir une femme nue et de surcroît devant un homme (ici le berger naïf) est l'occasion de mettre les points sur les « i » à certains. Une femme en difficulté peut demander un service à un homme ou tout simplement lui adresser la parole dans telles et telles circonstances. La chose est banale ! Pas pour tous, car dans le film, la jeune lycéenne cherche à briser son isolement et à organiser sa fuite. Elle appelle le berger de son père pour lui remettre une lettre pour des amis d'Alger. Elle, une femme, belle, fille du patron de surcroît, daigne s'adresser à moi. Il y a anguille sous roche, la lettre n'est qu'un prétexte ; voyons, elle cherche autre chose. Et voilà notre berger qui pénètre dans

sa chambre dès la nuit tombée. Oui, elle est là et son corps s'étale devant ses yeux. Les entrailles remuées par un épais refoulement, et par la méconnaissance d'un corps de femme, il reste pétrifié, n'osant même pas sauter sur sa proie, jusqu'au moment où la victime se réveille et le met proprement dehors ! Séquence qui cède à la mode porno ou bien séquence subversive qui posera enfin le problème de la relation avec le corps, avec l'être-femme ? D'aucuns diront que l'étape première de la libération de la femme est d'abord économique et sociale. Certes, ces problèmes ne sont pas résolus et il faut les résoudre. Mais le rapport entre l'économique et le culturel est en spirale. Donner du travail aux gens et les séparer par un voile hypocrite..., donner le spectacle de ces rues, de ces cafés de chez nous envahis par la seule multitude masculine et qui donne le vertige ou provoque la nausée ; de ces foyers où les femmes dépérissent lentement.

Que d'énergie gaspillée, que d'agressivité négativement exprimée, stock de déperdition qui éloigne de l'horizon étoile de cette *Nedjma* qui a illuminé notre chemin le 1[er] novembre 1954.

Ali AKIKA.

Post-scriptum :
De la difficulté de créer des codes cinématographiques

« Le public n'accroche pas », car il est habitué à un certain type de représentation. « Vos films sont toujours à thème engagé, directement politique ; ils nous emmerdent » (propos d'un chauffeur de taxi à Slim Riad).

Pris entre l'enclume et le marteau, les cinéastes jeunes et moins jeunes se démènent dans un champ de fabrication cinématographique, miné par l'idéologie classique des valeurs hollywoodiennes et aussi limité par la structure propre du pays (existence de l'idéologie féodale qui cohabite avec une idéologie petite-bourgeoise naissante mais déjà dominante). Nous verrons plus loin comment ces deux types d'idéologie agissent comme frein à l'explosion d'un cinéma « autre ».

Arrêtons-nous sur les raisons du succès du cinéma d'ailleurs, américain Celui-ci imprime des images d'un pays riche, puissant, où toutes les aventures sont « permises ». Les sujets filmés évoluent dans un univers où l'argent est roi ; la bagnole, les femmes, le music-hall et j'en passe ! sont autant de moyens de « dépassement » individuel. Traduisons : moyens de s'évader dans le noir, face au petit ou grand écran, d'un monde que l'on estime étriqué, étouffant. L'utilisation de grandes vedettes (beaux, forts, généreux, cyniquement sympathiques) encourage l'identification et par conséquent l'adhésion à un univers, un mode de vie, de pensée.

Mais, dira-t-on, que pouvons-nous y faire ? Posons la question autrement
Que fait-on pour contrer cette mystification ?
La réponse se trouve bêtement dans le tissu social Quand on traverse le pays, quand on voit, discute, avec les gens de toutes catégories. On est frappé par la frénésie d'« investissement » sur les objets (voitures, télé, fringues, etc.) ; frénésie qui ne s'explique que par un goût à la parade, pis, une volonté de domination (vieux restes des rapports autoritaires inhérents à l'idéologie féodale).

Et le malheur dans tout cela, c'est que l'on ne perçoit que très timidement une volonté de mettre fin à ces aliénations. Il est vrai que les produits de luxe sont lourdement taxés ; mais les mesures administratives ne peuvent mettre fin à cette situation (l'on sait que toute économie ouverte sur le marché capitaliste ne peut être hermétique tant les lois de la valeur marchande pénètrent par tous les pores, par des moyens invisibles pour le commun des mortels). Le problème relève donc du domaine de la conception du monde.

Un double travail de destruction-construction est à entreprendre : 1) annihiler les bases matérielles de l'idéologie bourgeoise ; 2) revalorisation des valeurs authentiquement populaires dans le « moule » de l'idéologie progressiste, . socialiste.

Le processus de destruction-construction doit embrasser l'ensemble des appareils dits idéologiques : école, journaux, télé, cinéma.
Des structures pour créer une nouvelle « société civile » doivent naître pour balayer les résidus de cette vieille « société civile » (voir le texte de Gramsci sur le concept de « société civile »).

La production de plusieurs films de fiction a gommé le « complexe » de la technique. Nous savons manier une caméra, prendre du son, faire des trucages, etc Cependant, nous l'avons dit, ces films ont mis à nu les faiblesses idéologiques et échouent dans l'approche du réel par le « fictionnel ».
Ces faiblesses seront-elles éliminées par le documentaire qui semble prendre de l'importance en Algérie ?
De l'importance car, dit Tlemcani (réalisateur du film sur le *Polisario) : « Il nous faut éduquer notre peuple, lui apprendre à maîtriser le réel qui se transforme devant lui. »*
Les documentaires traitent des réalisations dans l'industrie et l'agriculture (S.N.S., pétrole, eaux minérales, révolution agraire), autant de secteurs économiques qui sortiront le pays de sa misère matérielle. Il est vrai que ce genre de films ouvre l'horizon aux gens, leur donne confiance dans les potentialités du pays et du peuple algérien, longtemps niées par le colonialisme.

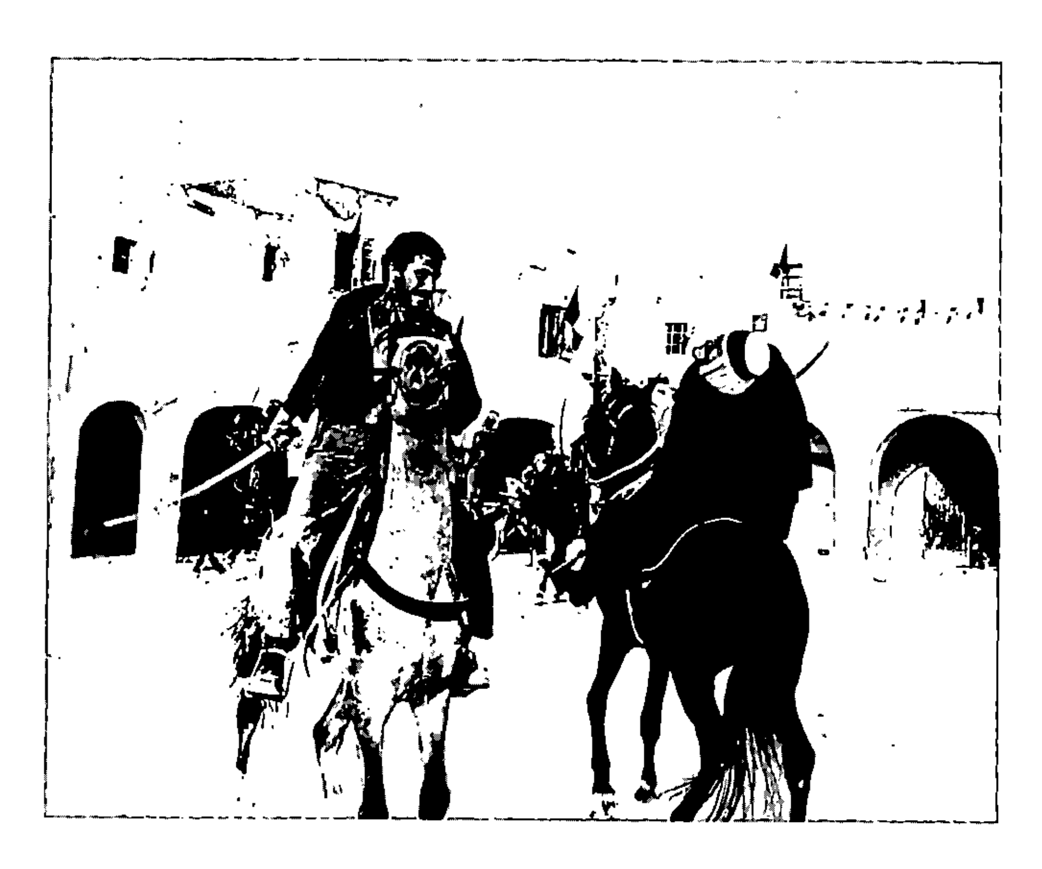
Il reste qu'à notre avis, ces documentaires qui insistent sur les bases matérielles en transformation sont nécessaires mais insuffisants.
Une conception de développement non bourgeoise combine, dans le processus social du travail, les forces productives et les rapports de productions (idéologie).
C'est pourquoi l'étape actuelle, si l'on ne veut pas que ces réalisations économiques soient soumises aux goulots d'étranglement, une insistance « obsessionnelle » doit guider les cinéastes vers des thèmes ayant trait directement à la destruction des rapports féodaux pour suggérer un type nouveau de rapports de production.
En toute modestie et faisant appel à l'expérience de chacun de nous, il me semble qu'il faut mettre au pilori la médiocrité et le cynisme de la bureaucratie, l'autoritarisme bestial de certains individus, le maraboutisme. Et comment oublier le problème angoissant de la femme, cette moitié du ciel ?
Les sujets ne manquent donc pas pour faire naître une atmosphère dans la société, libérant ainsi l'énergie et l'initiative de chacun.

Mais, au fait, on s'éloigne un peu de la question de la représentation, des codes du cinéma...
Pas tellement, quand on sait, quand on veut voir sérieusement le modèle culturel d'une classe sociale.
Donner les moyens aux gens de ne pas fuir ailleurs, éliminer leur frustration, leur donner la possibilité de toucher le possible, resouder la chaîne de leur Histoire... Alors, et alors seulement, le spectateur, du noir où il s'enfermait, se hâtera de sortir à la lumière pour ne plus fantasmer sur le triptyque « bagnole-femme-fringues », mais pour se dire : « Je suis un être social inséré dans un champ social ; je dois agir sur ce dernier pour ne plus vivre par PROCURATION ».

Ali AKIKA.

Noua





Chronique des années de braise. film espéranto ? Pas aussi homogène en tout cas qu'il y paraît ou que M.L.H. le voudrait. Prenez la photo d'en haut (le plan moyen) : elle donne le recul qu'il faut pour filmer une psychologie en action, une foule composée *un par un* : vieux rêve hollywoodien. La photo d'en bas (le gros plan) c'est une image publicitaire . publicité de l'artiste pour ses enfants bien nourris (impayables dans des rôles de gosses du peuple !). Il y aurait une troisième image, celle du plan général : c'est ce que M.L.H réussit de mieux (par exemple l'épisode de l'épidémie de typhus) : on y voit des foules caressées et surplombées de toute la hauteur d'une caméra tendre et omniprésente, à la soviétique. S.D.



2. Note sur *Chronique des années de braise*

par
Serge Le Peron

Dans un film comme *Chronique des Années de Braise*, le parti pris de spectacularisation à outrance fait système, impose au spectateur un mode de lecture qui repose *exclusivement* sur ce qu'il voit et sur ce qu'il entend. Autrement dit, dans un tel film, tout ce qui n'est pas dans le champ visuel et sonore (et de fait le champ visuel, l'image, est là pour dominer tout le reste) n'est pas dans le film ; et même tout ce qui n'est pas filmé avec ce parti pris des grands moyens est écrasé, non avenu. Il n'y a aucun hors-champ possible dans le système de *Chronique* ; c'est le premier postulat de son principe qui est en gros : une image immense pour tout voir, un son stéréo pour tout entendre, la longueur du film pour tout dire. C'est bien ce principe mégalomane qui régit traditionnellement cette catégorie « Grand Spectacle » avec des fortunes diverses de *Ben Hur* à *Lawrence d'Arabie*.

Tout ce qui n'est pas dans le champ n'est pas dans le film : ça a au moins le mérite de la clarté, c'est pourquoi ce cinéma est généralement populaire et c'est une qualité. Mais qu'est-ce qu'il y a dans le champ de *Chronique ?* Du drame, de la misère ; qu'est-ce qu'il n'y a pas ? le colonialisme. Quand un critique algérien reproche à M.L.H. de prétendre que c'est la sécheresse (une calamité naturelle) qui a amené les paysans algériens à faire la Révolution (allusion à la séquence du début), M.L.H. répond non : « je fais dire à un personnage sur la gauche que cette sécheresse est la faute du colon » ; mais cette réplique est dérisoire dans le système du film. On est d'un prolixe incroyable sur l'effet (la sécheresse) et sur ses conséquences (les conflits violents entre paysans algériens) ; on ne tarit pas de détails en P.T.G. (plan très général) et en T.G.P. (très gros plan), une débauche de couleurs, de temps et de bruits ; et sur la cause : une phrase. Comment s'étonner qu'elle passe totalement inaperçue, la cause ; elle n'est pas perceptible, tout simplement !

C'est ainsi que fonctionne tout le film : le mécanisme historique, politique (le processus d'ensemble), est absent, tandis que la fable (le drame individuel) s'enfle, prolifère... tout seul. C'est qu'il y a une constante dans la conception de

M.L.H., le glissement permanent qui est opéré de la représentation de l'oppression (avec ce que ça implique de mise en place de rapports sociaux, économiques, politiques, etc.) à la représentation de la misère (la misère humaine). C'est un peu comme si l'oppression (et la lutte contre cette oppression) était l'alibi et le sujet réel, le drame humain éternel a-historique dans lequel le peuple fait partie du décor, joue le rôle de la foule, figure la multitude. Il y a dans cette manière « d'utiliser » le peuple non seulement soumission au modèle hollywoodien — comédie musicale classique ou plus généralement film à grand spectacle — dont l'une des clés fut l'étalage de la profusion *(cf.* Demarcy : *Sociologie du spectacle)* mais également conformation à son idéologie : le peuple objet anonyme qu'on déplace, qu'on divise, qu'on déguise, qu'on arme, qu'on massacre, dont on fait *une masse spectaculaire* pour flatter le voyeurisme. A l'opposé il suffit de penser au *Courage du peuple.*

Car en se refusant à montrer l'oppression (ce qu'il aurait pu faire à l'intérieur de son système même), M.L.H. se coupe des possibilités de montrer la résistance, donc de changer le statut dévolu au peuple dans le cinéma dominant, de passer du spectacle des foules à la représentation du mouvement des masses. Pour cela il faut avoir le courage d'inscrire l'ennemi, ici l'inscrire dans le champ, et ne pas se précipiter sur le premier prétexte venu pour ne pas le faire.

Il est vrai que dans certaines régions d'Algérie, les paysans n'étaient pas en contact direct avec le colonialisme, « sous la forme du gendarme et de l'armée », comme dit A. Tolbi (voir son entretien), mais ils subissaient quotidiennement l'oppression des relais du colonialisme, les caïds, les bachagas, les gardes champêtres ; ce rapport d'oppression et la résistance à laquelle il donne lieu est bien montré dans *Noua*! Dans *Chronique,* il est absent. En le gommant, *Chronique* rassure, empêche toute possibilité de reversement de cette histoire à des situations présentes ou à venir. C'est l'histoire racontée du point de vue de l'institution : c'est réglé, fini, c'est le récit d'une histoire passée, et le passé c'est le passé ; sans rancune ! Car c'est une autre caractéristique du système de *Chronique,* que *tout ce qui est dans le film n'est que dans le film et n'a plus d'enjeu sur le champ social.* La fable s'ouvre et se referme trois heures après ; le film se suffit à lui-même, il n'a pas besoin du champ social, il est même là pour permettre qu'on s'en évade.

1. *Cf. infra* : Entretien avec Abdelaziz Tolbi. Il est parfaitement scandaleux que *Noua*, un des meilleurs films algériens, soit toujours inédit.

Ici, en France, on a pu penser que le film avait un enjeu, tant il est vrai que la « guerre d'Algérie » reste un problème mal compris dans la conscience française. Mais il faudrait aller au fond des choses et d'abord trancher avec l'idée, encore répandue ici, qu'avec un peu plus de compréhension, une présence plus active avant 1954, des réformes, l'« idylle » entre la France et l'Algérie aurait pu durer encore longtemps. C'est ce que ne fait pas *Chronique* ; pour lutter contre cette idée il fallait montrer que cette idylle reposait sur un phénomène historique, la conquête coloniale, et que la machinerie coloniale avait une logique et une seule, celle de l'oppression coloniale. Et montrer cela, ça n'est pas raviver les haines du passé, pas du tout, et c'est une bêtise de croire qu'il faut « épargner » les Français dans cette histoire, et de la mauvaise foi de confondre le colonialisme français et le peuple français. Il ne faut épargner aux Français aucun détail de la logique de l'oppression coloniale, tout simplement parce que ça peut leur servir à mieux comprendre le système politique qui aujourd'hui encore les gouverne..., comme peut leur servir l'expérience révolutionnaire du peuple algérien contre cette oppression.

Serge LE PERON.

3. Entretien avec Abdelaziz Tolbi

Cahiers : **D'abord, pourquoi ce film et comment tu le situes par rapport au cinéma algérien ?**

Abdelaziz Tolbi : Le scénario de **Noua** a été écrit en 1968 et le tournage a eu lieu en 1972. Le film relate la vie dans un douar exactement deux mois avant et après le déclenchement de la guerre de libération nationale. Pour moi, au début du film, il y a eu cette découverte de la réalité historique dans l'Algérie indépendante : en 1968 comme en 1962 et comme pendant le tournage du film, la situation de la paysannerie algérienne, qui a été le noyau (le feu) de la guerre de libération, était exactement la même qu'avant 1954. Et je voulais enregistrer ce fait par rapport au peuple algérien, mais aussi par rapport au peuple français et par rapport à tous les peuples qui luttent pour leur liberté : il ne s'agit pas de faire une guerre de libération pour changer le visage des patrons, mais pour faire la révolution, la révolution universelle, des réformes radicales par rapport aux anciens systèmes d'exploitation de l'homme par l'homme, du genre : « Tu me tues ou je te tue, je travaille pour toi ou tu travailles pour moi, tu es l'esclave et je suis le maitre. »

Par rapport au cinéma algérien ? Le cinéma algérien, ça fait partie de la culture générale, et en Algérie on cherche encore notre voie, comme dans tous les pays du monde d'ailleurs, on cherche ce que c'est que la culture : l'ancien, le nouveau, etc. ? Mais, pour moi, disons qu'il existe des films algériens, ce qui est quand même très différent, car les films sont liés à la personnalité des réalisateurs, des créateurs ; il n'y a pas d'idéologie officielle, il n'y a pas d'orientation comme dans les pays socialistes

Cahiers : **Peux-tu parler des différentes tendances qui existent au niveau de la culture. Ou plus exactement, puisque tu refuses l'expression de « culture », dans les films algériens ? Est-ce qu'il y a une tendance dominante, quelles sont les contradictions et à quel niveau ?**

A. Tolbi : Le problème de la culture générale, là-bas, est lié au fait que ça fait dix ans, dix ans seulement, que l'Algérie est indépendante. Avant le colonialisme, il y avait une culture algérienne liée à l'islam, la culture ancienne. Pendant le colonialisme, il n'y avait pas de culture, et le résultat, c'est 80 % d'analphabètes ; car le colonialisme français, surtout en Algérie, a barré la culture algérienne. C'était interdit de lire des livres arabes, de s'instruire dans la culture arabe. Et le seul élément qui ait subsisté, mais de façon très, très discrète, c'étaient des habitudes au niveau des rapports entre les familles, entre les gens, liées très intimement à l'islam... Alors, maintenant, on cherche ce qu'on va faire à partir de ce vide, on cherche la voie de notre culture. Il est vrai qu'on est lié à une civilisation arabo-islamique, mais aujourd'hui, par rapport à la réalité de notre peuple, par rapport à la voie socialiste qu'a choisie l'Algérie pour libérer les masses algériennes de toute cette ancienne oppression, ça reste quelque chose de très lointain, d'autant plus que pendant cinq ou six siècles, elle n'a eu aucune existence réelle, elle était morte : à travers le colonialisme turc d'abord, qui a duré quatre siècles, et ensuite le colonialisme anglais et français pendant un siècle et demi ; c'est-à-dire presque six siècles de mort culturelle. Rien, à l'exception de ce qui venait d'Egypte, mais qui se situait plutôt au niveau des re-

cherches théoriques, des études savantes dans les palais, sans aucune racine liée aux problèmes quotidiens du peuple : c'était de la théorie liée à l'histoire ancienne et qui n'avait rien à voir avec les réalités de notre siècle. Ce qui fait que maintenant, on cherche, on tâtonne, à tous les niveaux, aussi bien à celui des écoles qu'à celui du cinéma. Il faut bien comprendre que pendant le colonialisme un Algérien ne pouvait pas avoir sa propre personnalité. Quand c'étaient des gens instruits, ils l'étaient obligatoirement dans la culture, dans la langue française. Sinon, il n'y avait rien, et ça, c'est une question de classe : rien ou la culture française. Un exemple : celui des Algériens qui étaient dans les universités françaises ; pendant assez longtemps, ils n'ont rien écrit, rien produit sur la nation algérienne, car pour eux c'était une civilisation déjà complètement extérieure, qui ne se reflétait pas à l'intérieur d'eux-mêmes. Sauf quelques-uns, comme Kateb Yacine, et une minorité, qui eux ne sortaient pas de l'université : ils exprimaient leur expérience du peuple algérien en langue française. Mais ce n'était pas la culture algérienne intériorisée et transformée au contact d'une nouvelle réalité. Donc, pendant cent trente ans il n'y a rien eu qui sortait des milieux instruits, rien qui relatait et touchait les problèmes du peuple algérien · parce qu'ils étaient complètement déracinés de leur personnalité, et tout ce qu'ils apprenaient;, c'était quelque chose qui au départ leur était complètement étranger, et c'est aussi pour ça que depuis longtemps il n'y a rien de nouveau.

Cahiers : **Mais, à partir de là, est-ce que tu peux parler de comment se posent les problèmes au niveau du cinéma ?**

A. Tolbi : D'abord, il faut dire que l'art représentatif, ne fait pas du tout partie de cette culture arabo-islamique dont je parle, et il y a seulement très peu de temps qu on connaît le cinema comme moyen d'expression artistique. Et comme l'art fait partie de la culture et qu'on cherche la voie de notre culture, on cherche aussi notre mode d'expression cinématographique. Et c'est pour ça que le cinéma algérien est très varié : on y retrouve toutes les tendances : aussi bien le cinéma hollywoodien que le néo-réalisme italien, que le cinéma soviétique..., et il y a aussi un cinéma vraiment national qui vient de nous, de nos réalités. Malheureusement la période coloniale a créé un lien très fort à la culture bourgeoise occidentale dont on a du mal à se défaire, et ça c'est quelque chose qui se retrouve surtout au cinéma puisque, par ailleurs, il n'a aucune racine dans la culture nationale. Et ce qui joue aussi beaucoup, c'est que la plupart des cinéastes ont été formés là-bas et qu'ils restent imbus de cette civilisation occidentale. C'est d'ailleurs ce qu'a bien compris et ce que dit le colonel dans le film, à la fin, en parlant des intellectuels... Et, donc, de ce fait, le cinéma, bien qu'il relate des réalités de notre peuple (et ça c'est vrai pour tous les films), comme son mode d'expression reste lié à l'Occident, l'image qu'il donne de cette réalité reste la plupart du temps extérieure à ceux qui la vivent sans vraiment les toucher, les bouleverser dans leur sensibilité quotidienne.

Et en plus, il y a quelque chose qu'il faut dire ici, puisqu'on est à un festival (Toulon). C'est que cette influence occidentale continue à jouer de façon active, par l'intermédiaire de la critique qui, d'une part, est majoritairement aux mains de l'impérialisme culturel mondial pour tuer tout mode d'expression différent, surtout dans les pays soi-disant du « tiers monde », et qui, d'autre part, organisent ces sortes de points stratégiques que sont les festivals pour ramener toute cette production dans un amalgame insignifiant et y distribuer des primes, des titres de gloire, de son point de vue à elle. Moi, je n'ai jamais été à Cannes, mais j'ai rencontré à Leipzig un journaliste bolivien qui y a été plusieurs fois et qui lorsque je lui ai demandé ce qu'était le festival de Cannes, m'a répondu que c'était le **« Watergate du cinéma »**. Bon, là, c'est la première fois que je participe au festival de Toulon, et c'est quelque chose d'incroyable : je ne sais pas ce que tu en penses, mais de Toulon, on peut dire que c'est le **« tombeau du cinéma inconnu »** !

Cahiers : **Ton film commence par une date précise, et il est compris entre deux dates précises, quatre mois de l'année 1954, donc dans le passé, dans le passé colonial ; pourtant il dépasse ce moment de l'histoire et joue aussi comme un témoignage sur la situation actuelle. Est-ce que tu pourrais expliquer un peu plus précisément comment tu as travaillé à ce niveau-là ?**

A. Tolbi : Alors là, ce qui est important, c'est qu'à travers tout le développement du film, tu retrouves le peuple algérien comme il est, lié à ses racines, c'est-à-dire isolé du colonialisme. Ça commence par l'école coranique, puis le **taleb**, le marabout, tous les rapports entre les gens, tout le processus social ; ça, c'est la personnalité algérienne telle qu'elle est restée pendant le colonialisme. Le colonialisme, on ne le voit qu'avec les gendarmes et l'armée, pour ce qu'il était : un phénomène extérieur.

Cahiers : **On le voit pour la première fois au souk du village, c'est-à-dire à peu près au tiers du film, après qu'on ait assisté à la vie dans le douar, mais il est quand même tout de suite présent par ses intermédiaires algériens, par le garde champêtre, par exemple.**

A. Tolbi : En réalité, le colonialisme français se situait dans les villes ou les villages, mais il n'était pas dans la paysannerie algérienne. Dans la paysannerie, ce sont les Algériens eux-mêmes, ceux qui étaient du côté des Français, qui le représentaient, c'est-à-dire les caïds, les bachagas, les gardes champêtres. Dans les montagnes, tout se passait entre Algériens. Sauf quand il y avait des colons qui possédaient la terre, mais la plupart des paysans n'avaient pas de rapports directs avec eux.

Cahiers : **C'est vrai que, sauf à un moment où tu montres un couple français (mais seulement comme spectateur d'une situation entre Algériens), la présence française n'est que militaire ; et les gendarmes apparaissent, tout au long du film, comme une force de répression au service des exploiteurs algériens. Il n'y a qu'avec l'image de la fin, celle de l'officier français, que ça se renverse et que l'on voit que ces mêmes Algériens servent le colonialisme français.**

A. Tolbi : Mais oui, car au niveau des rapports sociaux — et c'est ça qui est important — le peuple algérien et le colonialisme français étaient complètement isolés l'un de l'autre, culturellement, socialement, de façon définitive. Il n'y avait de relations que sur le plan administratif, au niveau du pouvoir, mais pour ce qui est de vivre ensemble, travailler ensemble, manger ensemble, se marier ensemble, il n'y avait rien. Sauf pour certaines classes de nobles et de fonctionnaires, et même là c'étaient surtout des relations d'intérêt. Donc, très peu de relations sociales directes et ça, on le sent dans le film, à travers toutes les scènes ; on voit ce que c'est que la personnalité algérienne, et par rapport à ça, la place du colonialisme et son rôle. L'exploitation de l'homme par l'homme, c'est un fait colonial, c'est vrai, mais aussi et avant tout, c'est un fait algérien, en Algérie. Et c'est ça, je crois, qui fait la différence principale de ce film avec les autres films qui jusqu'ici ont traité du colonialisme, en faisant de ce colonialisme la **seule** cause de tous les problèmes actuels.



Cahiers : **On sent dans le film cette volonté de remise en place, de redistribution des éléments de l'histoire, volonté de plonger au-delà du « drame » du moment (le colonialisme), pour photographier ce qui est resté immuable, pour retrouver une certaine intemporalité. Et il est vrai que ton film, c'est un peu une suite de photographies, celles des structures sociales saisies dans leur fonctionnement quotidien. Et en ce sens, il me fait un peu penser à un autre film arabe, qui est** Kafr Kassem. **Il joue aussi comme un témoignage, comme un retour aux sources de l'histoire pour éclaircir le présent.**



A. Tolbi : Ecoute, moi, je n'ai pas encore vu **Kafr Kassem**, mais ma démarche a été assez simple : j'étais enfant quand la guerre a commencé, puis j'ai été blessé ; alors, je suis parti à l'étranger et je ne suis rentré qu'après l'indépendance, en 1967. J'ai d'abord terminé mes études à l'étranger, en Allemagne, et je suis rentré. Et en rentrant, je trouve donc la même situation que celle que j'avais laissée : c'est-à-dire qu'après une guerre qui a fait un million et demi de morts, de sacrifices, après un mouvement mondial qui a remué toute l'Afrique..., la situation du paysan algérien est exactement la même. Alors, j'ai pris concrètement conscience qu'il y avait quelque chose qui n'allait vraiment pas en Algérie. Voilà, il fallait effectivement photographier ce fait, tel que je l'avais devant les yeux. Le film est censé se passer en 1954, mais la base du scénario, c'était la vie des gens, leur réalité quotidienne que je voyais en face de moi. Ce sont ces gens-là qui jouent dans le film ; tous les gens qui y participent, aussi bien les rôles principaux que les rôles secondaires sont tenus par des gens qui sont directement issus de cette situation-là. Et alors, ils se reconnaissent. Et de toutes façons il y a un petit texte au début du film qui dit que le film a été fait en 1972, sans décors et sans aucun maquillage. En 1954 et en 1972, ils sont pareils !

Cahiers : **Est-ce que tu peux t'expliquer un peu plus là-dessus ?**

A. Tolbi : Je peux te raconter une anecdote : après la projection de **Noua**, j'ai fait un petit débat, et je me suis fait prendre à partie par un membre du jury, qui me disait que l'armée française n'avait jamais fait d'exécution avant 1954 ! Et la salle était à peu près d'accord avec ça. Et quand j'ai répondu seulement à partir de ce que moi, j'avais vécu, c'est-à-dire, en 1945, en trois jours, 45 000 morts, on ne me croyait pas. Et ça, ça veut tout dire : que depuis que dure le festival, le public a été très bien éduqué ! Ça veut dire qu'au nom du jeune cinéma, derrière tout ça, il y a toutes ces petites idées chrétiennes pour empêcher un mouvement historique d'avancer dans sa propre voie. Et cette attitude, elle existe même au niveau de certains critiques arabes dans des festivals chez nous.

Cahiers : **Bon, mais toi, par rapport à tout ça, comment tu situes ton travail, qu'est-ce que c'est pour toi que la voie d'une nouvelle culture ?**

A. Tolbi : Chez nous, en Algérie, on dit que Untel est arabisant ou francisant. Ça veut dire qu'il y en a qui restent dans les cinémas occidentaux et qui avec ça viennent piquer des petits bouts de la réalité algérienne. Et puis, il y a les autres, les arabisants, qui sont pleins de toute la personnalité de notre civilisation paysanne, pas la culture écrite, il n'y en a pas, mais la culture liée aux racines du peuple. Et c'est de là qu'il faut partir : par exemple, le you-you des femmes, les poèmes, les proverbes populaires, toutes les habitudes, les modes d'expression..., comme la berceuse que la sœur chante à son petit frère pour arriver à l'endormir malgré la faim ; comme la mère qui dit à ses enfants de manger doucement pour qu'ils n'oublient pas qu'ils ont mangé. Et tout ça d'ailleurs, c'est des choses intraduisibles pour une autre langue, une autre culture : par exemple, quand Noua dit à Djebbar qu'il va laisser l'école alors qu'il est prêt « à jeter l'ardoise » ; dans le film, ça a été traduit par « être près d'arriver » ce qui est d'ailleurs assez choquant, mais en fait ça veut dire quelque chose comme « être plein de sa personnalité ». Comme quand le vieux Amar, lors du mariage, demande à celui qui a la flûte, non pas de « jouer un air » comme ça a été traduit, mais quelque chose comme « donne-nous un peu d'oxygène ».

Cahiers : **Oui, c'est vrai que c'est un aspect, et il est vrai que c'est très présent dans le film tous ces détails sur la vie quotidienne du peuple. C'est sans doute parce que la caméra reste toujours à son niveau, dans le cadre de la vie du douar ; mais en même temps cela a dimension historique, et c'est cette démarche qui me paraît intéressante. Je veux dire que ce n'est pas du tout un film ethnographique...**

A. Tolbi : Mais c'est de là qu'il faut partir. C'est à partir de là seulement qu'on peut intervenir sur notre réalité, et en même temps participer à la richesse universelle, participer au mouvement historique et comprendre les lois universelles qui dirigent le monde. Et ce qui me paraît très important en ce moment, en Algérie, c'est de ne pas tout axer sur l'étape du colonialisme comme on a eu tendance à le faire, et encore maintenant, mais de replonger dans l'histoire, de prendre en compte le processus social de tout le peuple algérien au-delà du colonialisme qui n'a été qu'une étape, et même une étape assez courte. Avant le colonialisme, pendant le colonialisme et après le colonialisme : il y a ces trois temps, dans **Noua**. Notre société est fondée sur un système social et idéologique qui est celui de l'exploitation de l'homme par l'homme. Et le colonialisme n'a fait que se greffer dessus et le renforcer. Et c'est pour cela que je montre la relation étroite qu'il y a eu entre les féodaux algériens et les militaires français qui ont exploité le peuple algérien de la même façon, avec le même langage. Avant le colonialisme, cette classe et cette situation existaient déjà, et c'est ça qu'il ne faut pas oublier. Et après elles ont continué à exister, au moins jusqu'en 1972, jusqu'au déclenchement de la révolution agraire. Et maintenant encore, il y a des difficultés énormes.

Cahiers : **Il y a quelque chose qui me semble important : c'est que, en plus des rapports qui existent avec les personnages tu montres les rapports entre leurs actes et les choses matérielles qui les entourent. Le plan de cette femme qui est tuée à cause une poignée de blé est assez exemplaire là-dessus : tu commences par le blé, et de là, tu descends sur la main, avant d'arriver au visage où l'on voit le sang. L'être humain est toujours situé dans un cadre plus large, matériel.**

A. Tolbi : C'est parce que je sentais que c'était ça qu'il fallait faire pour exprimer cette situation et la rendre claire. Par exemple, pour le plan dont tu parles : pour moi, ce n'était pas la peine d'accentuer sur la mort de la femme, de dramatiser ça ; ce que je voulais montrer, c'était le contraste entre cette montagne de blé d'un côté et ce corps mort de l'autre, mort parce que bien qu'ayant travaillé toute sa vie il en était réduit à voler une poignée de blé pour nourrir ses enfants.

Cahiers : **Le plan de la fin, avec le colonel, est assez inattendu : ça change complètement d'ambiance, on dirait un plan de télé...**

A. Tolbi : Ah ! oui, ça c'est grâce au directeur de la photographie. Je voulais lui donner une dimension officielle au niveau de l'image. Et c'est lui qui m'a dit que pour ça, il ne fallait pas le photographier en gros plan, comme une vedette de cinéma, par exemple, et qu'on devait donc respecter le protocole et le prendre en plan moyen. En gros plan il aurait été ridicule et puisqu'il lit un texte officiel, il fallait accentuer ce côté officiel par l'image, et l'image officielle, c'est celle de la télévision. A ce moment-là, j'étais d'accord, mais pas très sûr. Et maintenant je pense qu'il avait raison. Non ?

Cahiers : **Ma première réaction pendant le film, ça a été d'être étonnée que ça s'arrête là-dessus. Et après je me suis dit qu'effectivement, c'était la télé qui venait de parler, la voix officielle ; un représentant du colonialisme, de la bourgeoisie qui vient parler de façon politique, en termes de luttes des classes, dans un appareil d'Etat...**



A. Tolbi : Oui, elle fait le résumé de tout ce qu'on a vu dans le film.

Cahiers : **Quand tu es arrivé avec ton scénario dans le village, comment as-tu procédé ? Quel a été le comportement des gens dans le village face au film, comment ont-ils réagi et comment as-tu travaillé avec eux ?**

A. Tolbi : Quand on est arrivé là-bas, on était une équipe très réduite : six personnes. D'abord, on n'a pas commencé à tourner. On a monté la caméra sur pied et on l'a laissée dans le village, comme ça, avec juste le caméraman qui était un peu plus loin pour la surveiller, au cas où un animal viendrait la faire tomber. Tout le monde pouvait venir la voir, la toucher, regarder à l'intérieur comment c'était fait : voilà, ça, c'est une caméra. Et ça a duré comme ça pendant quinze jours, quinze jours où on a vécu la vie du village, on était habillé comme eux, avec la gandoura, on mangeait avec eux jusqu'à ce qu'on soit devenus, nous et la caméra, quelqu'un du village. Il n'y avait pas de responsables, pas de direction de mise en scène, on était là simplement, on était du douar.

Cahiers : **Ils savaient quand même que vous veniez pour faire un film ?**

A. Tolbi : Ah ! oui, ils le savaient ; le premier et le deuxième jour, c'était même un peu choquant, mais avec le temps, on est devenu des membres du douar, et cette caméra-là, elle devient dans le village quelque chose de tout à fait quelconque, comme une bouteille. Et à partir de ce moment-là seulement, on a commencé à travailler. Pour moi, ce n'était pas la première expérience que je faisais de travailler de cette façon : c'était mon troisième long métrage ; la première fois ça avait été très difficile ; la deuxième fois un peu moins, et pour **Noua**, j'avais donc une certaine expérience du travail direct avec le peuple. Et quand je dis qu'on a commencé à travailler, ça veut dire qu'on a commencé à discuter des scènes, mais dans des discussions intégrées aux rapports sociaux quotidiens, pendant les repas, par exemple. Le dialogue, ils l'apprenaient comme ça, en discutant, indirectement ; parce que tu sais, c'étaient tous des analphabètes, ils ne pouvaient pas apprendre un dialogue par cœur.

Cahiers : **Mais comment as-tu distribué les rôles ?**

Est-ce que tu as tenu compte de leur situation sociale ? Par exemple, celui qui jouait le cheik, quelle place il avait dans le village ? Est-ce que c'était un notable ?

A. Tolbi : Non, pas exactement. Avant, sa profession c'était d'être garde champêtre. Et à ce propos, il s'est vraiment passé des choses extraordinaires pendant le tournage, des moments où les gens se prenaient vraiment au sérieux. Par exemple, lors de la scène du tracteur au début du film ; il y avait beaucoup de spectateurs pendant les répétitions : des paysans et des enfants. Et quand le cheik a commencé à insulter le jeune paysan, tous les autres autour sont venus l'agresser avec des pierres. Et quand le cheik, au moment où il prend son cheval et redevient comme il était avant, les paysans autour l'ont senti, et ils ont commencé à l'agresser. Et encore un autre exemple : au moment où les deux fils ont été agresser une fille, parce que l'un d'eux a été agressé par le père de cette fille, les gendarmes sont venus ; au moment où le cheik dit au paysan : « Mais alors, toi, tu oses taper sur mon fils, noble entre parenthèses », il a été agressé par les spectateurs : « C'est toi le salaud, c'est toi ! » C'est pour te dire que pour les gens du village tout ça c'était encore très proche, et ils n'ont pas joué, ils ont vécu leur vie.

Cahiers : **Il y a quelque chose qu'on t'a beaucoup reproché ici : c'est d'avoir mis une musique européenne pour scander les grands moments du film, à côté de passages de musique arabe, et de jouer un peu sur le mélodrame.**

A. Tolbi : Alors, là, il faut être clair. Par rapport à nous, ce n'est vraiment pas si extraordinaire que ça. J'ai prévu deux versions du film : une version pour le Moyen-Orient, le Maghreb, avec cette musique non pas européenne parce que, pour nous, c'est de la musique universelle. Et une autre copie, celle qui est déjà passée à la Cinémathèque à Paris, celle-là sans musique (et c'est dur au point que les gens ont besoin de sortir de la salle au milieu du film pour respirer un peu avant de revenir). Bon, alors peut-être que tu as raison et que la musique fait un peu mélodrame, mais nous, là-bas, on aime ça, et c'est amusant parce que tous les critiques, là-bas, c'est-à-dire au Moyen-Orient, au Liban, en Syrie, ont aimé ça, et ici, en Europe, ils trouvent ça gênant ; parce qu'ils la connaissent par cœur, parce que ça représente déjà quelque chose pour eux, mais nous on ne la connaît pas. Alors je la leur ai enlevée.

Cahiers : **Oui, mais il n'y a pas que ça ; parce qu'il y a deux musiques dans le film et qui ne viennent pas au même moment, qui ne sont pas interchangeables. Il me semble que la musique occidentale scande les grands moments du film et de la vie du peuple : par exemple, cette longue marche des paysans qui reviennent à pied du village, éclaboussés de poussière par les voitures qui filent à toute vitesse. Et la musique arabe correspond au contraire à des moments plus intimes de la vie entre les paysans, au niveau de ce que tu appelais tout à l'heure la personnalité algérienne.**

A. Tolbi : Oui, sur toutes les situations qui sont assez liées aux problèmes sociaux algériens, typiquement algériens, il n'y a pas de musique occidentale. Par exemple, la mort : la mort, c'est typique, on ne peut pas avoir de la musique occidentale là-dessus ; le mariage, ce petit mariage de rien du tout qui vient juste après la scène des gens qui reviennent du village, là-dessus, il y a tout de suite la musique de la flûte algérienne ; et aussi quand les animaux reviennent à la ferme : parce que tout ça, cette ambiance, est typiquement lié à l'existence du peuple algérien, à sa réalité concrète, quotidienne. Et le moment où il y a des images d'action, surtout au moment où commence l'organisation intérieure du peuple algérien pour la révolution, alors là, j'ai mis de la musique de la révolution d'octobre 17, pour renforcer l'action et lui donner une autre dimension historique. Pour moi, c'est de la musique universelle, parce que de la musique comme ça on n'en a pas chez nous ; on n'a pas d'orchestre qui joue une musique comparable.

Cahiers : **A propos de la résistance, la musique joue en contrepoint par rapport à l'image. C'est assez nouveau par rapport à l'image habituelle que donne le cinéma en général d'un mouvement historique, d'un événement comme celui-là. Elle n'apparaît pas du tout comme phénomène daté sur le mode : « Et alors commença la résistance... » Quand on la reconnaît comme moment d'Histoire, il s'est déjà passé beaucoup de choses au niveau de la vie du village : on est un peu mis à la place des gens du village, on a leur regard sur l'histoire qui se fait (qui se fait dans l'ombre). Il y a d'abord l'arbre coupé, puis les chiens égorgés et aussi la réconciliation des deux clans...**

A. Tolbi : Oui, c'était très important de dédramatiser ce moment de l'histoire, de le remettre dans sa quotidienneté. De le dédramatiser pour le rendre plus proche. Et c'est comme ça que ça s'est passé : la lutte armée, elle n'est pas tombée du ciel, ni sortie de la terre tout d'un coup, comme ça ; elle a été le fruit d'un travail intérieur, prolongé, et après seulement il y a eu la lutte armée et la guerre de libération.

Cahiers : **C'est un film qui a été fait pour la télévision. Est-ce que ça change quelque chose par rapport à un film fait pour le cinéma ?**

A.Tolbi : C'est-à-dire que ce n'est pas du tout le même système en Algérie qu'en France. D'abord et de toute façon, c'est l'Etat qui paie : il y a une seule société, l'ONCIC, et la Radio-Télévision algérienne. Ensuite, tous les longs métrages faits pour la télévision passent au cinéma et vice versa. Ensuite, tous les longs métrages faits pour le cinéma passent à la télévision et vice versa. Mais ce qui est important, c'est qu'il y a très peu de gens en Algérie qui vont au cinéma. Parmi les femmes, il n'y a qu'une petite minorité qui y va, ça fait donc déjà près de 50 % de la population qui n'y va pas. Puis, il y a les vieux et tous les hommes de religion, et aussi tous les hauts fonctionnaires et responsables qui ne fréquentent pas les salles de cinéma. Par contre, la télévision est entrée dans toutes les maisons et elle y joue un grand rôle ; et c'est pour ça que tous les films passent aussi à la télé. Même *L'héritage*, le dernier film de l'ONCIC, vient de passer à la télé.



Quant à **Noua**, il est passé trois fois à la télévision, et la première fois ça a été quelque chose de formidable. D'habitude, à Alger et dans les autres villes de l'Algérie, à partir de 9 heures du soir, il n'y a plus personne dans les rues. Et ce jour-là, à minuit, après le film, il y a beaucoup de gens qui sont sortis dans les rues pour respirer un peu avant d'aller se coucher. Il y a des journalistes qui ont enregistré ça parce que c'était vraiment extraordinaire, et ils l'ont montré deux jours après à la télévision. Et il est passé encore deux fois par la suite. Maintenant, il va sortir dans les salles de cinéma et il circule aussi dans les campagnes, avec les cinébus qui parcourent le territoire national, parce qu'à la campagne il n'y a pas encore beaucoup de télévision.

Cahiers : **Comment est-ce que tu expliques ces réactions, cet impact du film sur les gens des villes ?**

A. Tolbi : Bon, il y a le fait d'abord que 80 % du peuple algérien, c'étaient des paysans. Et après l'indépendance, il y a une immense partie de cette paysannerie algérienne qui est venue dans les villes et qui maintenant vit plus ou moins dans le luxe, etc. Alors, petit à petit, ils ont oublié tout leur passé : ils ont tout oublié dans l'engrenage de la nouvelle administration, du nouvel Etat, du regard tourné vers l'Europe, vers les contacts mondiaux, la diplomatie, etc., bref, la vie moderne du grand Etat ; et ils ont oublié ce qui se passe derrière eux, à l'intérieur du pays, dans la paysannerie. Et tout d'un coup, dans leur nouvelle maison, avec leur nouveau confort, leur télévision, ils retrouvent toute une situation que la plupart ont connue et qui n'a pas changé. Malgré tout, chacun a été touché dans sa propre existence. Lui est « sauvé », mais peut-être que tous ses amis, ses voisins, tous ceux qu'il a quittés sont encore dans la merde. Et puis il y a autre chose : dans le film il y a aussi une analyse des rapports sociaux, ne serait-ce que celle qui est faite par le colonel, et qu'on retrouve encore dans les villes aussi.

Et après ce film il y en a aussi quatre ou cinq autres qui ont été faits sur les rapports entre la paysannerie et les villes algériennes. Ça a créé un rapport de forces qui a contribué au coup d'envoi de la révolution agraire. C'est à partir de ce rapport de force que le Pouvoir a pris la décision de rendre la terre à celui qui la travaille. Et il y a eu déjà beaucoup de fait : les paysans aujourd'hui, ils ont des avantages sociaux, la médecine gratuite, l'école gratuite, la sécurité sociale, et un salaire d'Etat. Et il y a aujourd'hui, dans toute la nouvelle génération, un grand mouvement pour que ce processus social nouveau soit très solide, qu'il y ait un changement radical des rapports sociaux dans notre société. Il y a une lutte énorme à tous les niveaux. Peut-être on réussit, peut-être on peut avoir ce qui s'est passé au Chili. Car ce problème de la révolution agraire, c'est aujourd'hui le problème fondamental en Algérie.

Propos recueillis par T. Giraud et M. Ben Salama



LE PETIT MARCEL
de
Jacques Fansten

Le Petit Marcel : *on a rarement esquissé, dans le cinéma français actuel, un repérage aussi précis des dispositifs sociaux dans lesquels sont pris les acteurs enfermés dans le réseau urbain, tel qu'il s'impose et se développe avec le capitalisme libéral. Ce n'est pas là le sujet du film de Fansten, ce n'est que l'infrastructure de son projet ; ce qu'on appelle au cinéma les « repérages » sont ici sérieusement pris en compte dans l'agencement fictionnel : ce n'est plus seulement le décor, le cadre, le soubassement imprécis de la scénographie, mais quelque chose de travaillé, dans le sens où une fiction se doit de faire travailler ses personnages.*

Le cadre : *La banlieue et tout ce qu'elle sécrète de personnages, de types sociaux, de mini-appareils et de micro-pouvoirs, de zones libérées et de territoires régis par la pulsion de mort provoquée par le parcage des corps et des âmes dans ces immenses cages à lapins. C'est un espace maternant (et violent) où le petit Marcel, venu d'ailleurs, de nulle part, et dont on nous dit que le père est mort en laissant pour tout héritage un camion, est à la recherche d'un travail : au sens propre, il n'y a que lui qui prend le mot « chercher du travail » au sérieux, car pour tous les autres personnages, la disponibilité de Marcel est tout de suite comprise différemment. (Pour les jeunes : demande d'amour vis-à-vis de Marcel qui en sera vite lassé. Pour le commissaire Mancini : Marcel est disponible pour un certain travail au service de la* loi.*)*

L'entretien avec Jacques Fansten sur *Le Petit Marcel* a été réalisé avant la sortie du film par la Gaumont. Ce qui n'était pas envisagé dans cet entretien, c'était la manière dont était conçue la sortie d'un tel film par ce distributeur : comme un produit-test.

Le film est sorti un mardi sur les écrans, la publicité était stoppée dès le jeudi (le distributeur ayant déjà pronostiqué l'échec du film), et le film quittait la presque totalité des salles au bout de quinze jours. C'est dire à quel point, à la Gaumont, on décide vite de la carrière d'un film.

Il y a beaucoup de contradictions dans la politique cinématographique de cette société. S'apercevant qu'elle ne pouvait pas uniquement produire Lamoureux, Lautner ou Molinaro (sous peine de se voir ridiculiser par la S.F.P. ou U.G.C.), elle s'est mise à pratiquer une politique de production-distribution culturelle moderniste, voire de gauche, avec le film de Fansten. Bravo ! Sauf qu'une telle politique demande une distribution adaptée, réfléchie, courageuse, de soutien à un certain cinéma dont nous avons essayé de parler avec Fansten dans cet entretien, dont un publicitaire comme Toscan du Plantier se balance, bien évidemment !

Le personnage de Marcel *est vide, creux : il ne demande qu'à se voir logé d'une loi, d'un fonctionnement d'appareil, qu'à entrer dans un rapport d'assujettissement dont on sait qu'il n'a pas été comblé par la figure du père : personnage asocial dans le sens où il ne connaît rien visiblement des pratiques de pouvoir qui se greffent dans cette banlieue, encore moins des espaces de révolte qui y sont tolérés (les jeunes, laissés-pour-compte de la sauvagerie capitaliste qui s'est emparée des grandes banlieues pour en faire des espaces de ségrégation à plusieurs cases, sont le rebut de ce quadrillage normatif).*

C'est sous l'égide de la police, d'un appareil éducatif, *que Marcel va s'éveiller aux mécanismes de pouvoir et d'enrôlement idéologique dont on peut penser qu'il est temps qu'il en voie l'importance. Cet éveil, pour l'*éducateur — *l'inspecteur Mancini, mais cela aurait pu être un tout autre agent transmetteur de « savoir » (et c'est la force du film), — cela va consister à doter Marcel d'un regard, d'un œil averti et utile (et d'une écoute) qui puisse couvrir du champ : regarder, voir, rapporter, être téléguidé par une voix anonyme qui lui sert de guide, et de répondeur.*

Littéralement, c'est la voix de son maître, *qui lui est branchée, dans son camion, grâce à ce poste radio qui capte radio-police.*

Avez-vous déjà capté la radio de la police sur votre poste transistor ? Une voix codée parle à une autre voix qui écoute, qui décode les messages, l'une qui guide et l'autre qui demande à être guidée : « Qu'est-ce que je fais, chef ? », et vous vous trouvez brutalement branché sur les machines du pouvoir, les machines parlantes, celles qui ne sont que répondeurs automatiques. « Qu'est-ce que je fais, chef ? » Tu décris le réel, tu écoutes, tu rapportes à ton chef, qui lui-même s'en remet à la loi. Deux voix assujetties au « il se passe toujours quelque chose dans le réel, réel qu'il s'agit de codifier selon la loi, de quadriller, d'assigner à une place, quelque chose qui doit passer sous le coup de la loi. » Ni conscience, ni âme, l'antipode de l'humanisme, une voix de fonction, une fonction pour la voix (enfermer, regarder, surveiller). Et vous êtes entourés du pouvoir.

L'appareillage *de Marcel dans la police n'est pas idéologique : il n'a pas de conviction idéologique, il n'a pas foi dans l'ordre moral, il n'est pas répressif. C'est un appareillage sans répondant, quelque chose qui ressemble plutôt à une* adoption *par un appareil, la mise en place d'un fonctionnariat (le fonctionnariat, c'est le contraire de l'adhésion à une cause) Marcel devient indicateur parce qu'il croit bien faire ; il n'a ni conviction profonde (vouloir du pouvoir), ni mauvaise conscience (d'être un traître). Ce n'est pas le Français d'en-bas qui entre, par hasard, dans l'histoire d'en-haut (*Lacombe Lucien*), ce n'est pas non plus le personnage-prétexte pour faire parler les discours d'appareils.*

Le Petit Marcel *est un film* politique, *parce qu'il propose au spectateur une économie des pulsions passionnante, interrogative, non fermée : les jeunes avec leur désir, leur révolte, leur illégalisme spontané, sont sympathiques, mais ils ne font pas (encore) le poids face à des stratégies d'appareils (les couches victimes de la ségrégation, ceux qui ne participent d'aucun consensus, sont d'emblée mis en position de pratiquer l'illégalisme. Le progressisme de Fansten consiste à ne pas les culpabiliser, mais au contraire à nous faire assumer leur désir).*

Mais Marcel, qu'est-il donc, par quoi est-il mû, qu'est-ce qui met en branle son désir ? Ce qui met en branle son désir, c'est peut-être simplement tout ce qui ne met pas en branle sa conscience, en effervescence sa révolte, et c'est ce qui le met en prise avec les pratiques de pouvoir : vouloir apprendre à jouer double jeu, *à être dans la norme, tout en la surveillant (voir l'autre indicateur dans le film, Garcia, joué par Maurice Bénichou : il lit* Libération, *connote à gauche, mais dénote dans et pour la police). Marcel a revêtu l'habit du pouvoir (le képi), mais rien n'indique qu'il en ait revêtu son âme. Il n'a pas eu gain de* cause, *il est intégré, appareillé, il n'a plus qu'à rendre compte (rendre service).*

Ni cause perdue, ni cause gagnée (pour le spectateur), mais tout est fait pour qu'il en soit question dans la salle, car on peut penser que pour ce qui est d'une cause au cinéma, rien ne dit qu'il soit bon qu'elle soit acquise d'avance.

Serge TOUBIANA.

Entretien avec Jacques Fansten

S.T. : *Quelle analyse tu faisais, ou vous faisiez de la situation du cinéma français avant de faire* Le Petit Marcel ? *Je te pose cette question, parce que nous avons ressenti que derrière le film, se profilait une analyse idéologique assez précise du cinéma politique dit « commercial ».*

J. Fansten : Il y a une idée qui était importante pour nous en faisant le film, c'est l'idée qu'il y a un terrain à occuper et qu'il faut l'occuper. En France, on en est arrivé à une situation qui me paraît grave : il y a d'un côté le « cinéma commercial », qui généralement ne parle pas de politique et qui est délaissé par ceux qui ont envie de dire des choses, disons les « auteurs » pour simplifier, ou qui n'en font qu'en affirmant que c'est par concession, et d'un autre côté un cinéma qu'on définit comme étant plus intéressant, qui est marginal, ou marginalisé, et qui est peu vu par la masse des gens qui vont au cinéma.

On peut dire, différemment, qu'il y a une idéologie dominante qui assigne une place à l'artiste : l'une *ou* l'autre. C'est donc que quelque part ces deux places bien définies lui sont profitables, et que seule gêne réellement la rencontre des deux. On voit comment Michel Guy, ou l'avance sur recettes, ou des structures diverses, aident généreusement un certain nombre d'auteurs réputés difficiles et les entretiennent soigneusement, et, malgré les pertes que cela représente, on fait tout, insidieusement, pour qu'ils ne dialoguent pas avec un public plus large. C'est sans doute que ce cinéma politiquement marginal entretient l'idéologie dominante et ses structures en servant de soupape, ou d'alibi, ou de caution libérale...

Or, face à cette situation, quitte à perdre l'image enviable et honorée d'« auteur », de cinéaste « respectable », j'avais envie de m'adresser aux gens qui vont au cinéma. Il y a une réalité qui est que des centaines de milliers de personnes vont dans des salles de cinéma, et je trouve dangereux de ne leur faire entendre que le discours qu'on voudrait combattre. Il faut être là où sont les gens. Ainsi, un des soucis qu'on avait en écrivant l'histoire, c'était de ne pas se faire plaisir en se la racontant, comme elle nous aurait séduits : nous voulions partir de structures, de références, de mode de récit, que les gens pouvaient accepter pour tenter de les amener ailleurs que là ou ils pensaient arriver.

S.T. : *Mais alors, pour les gens qui te financent, qu'est-ce que tu es : un idéaliste ?*

J. Fansten : Quelque part, les gens qui financent les films se disent que d'autres cinémas peuvent marcher, et qu'alors il vaut mieux être dedans que dehors. Dans le système, avec ses contradictions, etc., on est une monnaie d'échange. Et moi aussi, ça m'intéresse que ça marche. Ce film n'a d'intérêt que s'il est vu par des gens qui sont au moins légèrement décalés par rapport à l'histoire qu'on raconte. Donc, quelque part, mon intérêt est le même que celui de la Gaumont, même si le désir qu'on a n'est pas le même.

P.K. : *Le système a toujours le désir d'autre chose, c'est une carte toujours jouable. Le risque étant de s'identifier au système...*

J. Fansten : Par ailleurs, si le film est reçu comme un film de gauche, il y aura un certain nombre de gens qui seront contents de dire : « On a fait faire un film de

gauche. » On peut se demander comment se définir à l'intérieur de cette idée de film de gauche...

S.T. : *Il y a déjà un certain nombre de cinéastes à l'intérieur de cette définition : Costa-Gavras, Boisset dans certains films, qui ne sont pas des gens qui rusent avec le système, mais relativement admis et dont les projets aboutissent... Est-ce que tu penses qu'ils ont la même tactique que toi ?*

J. Fansten : Il faut choisir ses ennemis... Ce n'est pas ce cinéma-là que j'ai envie de critiquer. Mais c'est vrai qu'on avait envie de se situer en réaction par rapport à un certain cinéma politique, qui me paraît souvent involontairement rassurant. Nous, on voulait être volontairement dérangeants. Je crois que lorsqu'on sort du *Petit Marcel,* on n'est pas à l'aise. Il y a un problème qui est mal résolu : on a été au bout d'une démonstration que les gens qui sont dans la salle n'avaient pas envie de voir aller jusqu'au bout. On a contredit le désir qu'on suscite chez les gens tout au long du film. C'est ce qui me gêne dans d'autres films politiques français : on crée un désir politique chez les gens, et on résout le désir ; on suscite un désir et on y répond, donc finalement le film se referme sur lui-même. J'ai l'impression que dans une société comme la nôtre, décadente, moribonde, la manière intéressante de faire un art progressiste, c'est de se situer *contre,* d'être en position de dénonciation.

Vouloir être positif à propos d'une société qui est mourante, c'est quelque part permettre aux structures de survivre. On donne l'impression qu'à l'intérieur de la situation telle qu'elle est, il est possible de s'en sortir. J'ai l'impression que le « héros positif », quelque part, assure une continuité du système.

Pour être plus précis, je vais vous donner un exemple. *Le Petit Marcel,* on pouvait le raconter d'une autre façon : on pouvait prendre le même personnage, un type qui se fait manipuler par un commissaire de police et qui risque de devenir indicateur, donc au début le même engrenage, puis découvrir au milieu du film que ce personnage qui a l'air innocent est en réalité un journaliste ou un gauchiste qui est en train d'essayer d'entrer dans le système pour voir comment ça fonctionne. Donc, tout d'un coup, on aurait un personnage qui devient un héros, qui devient plus malin que le système qui le prend en main, et qui commence à l'examiner, soit pour le faire éclater, soit pour s'en sortir au dernier moment, en ayant mis en évidence tout le mécanisme. Apparemment, on raconte la même chose : on met en évidence le même mécanisme, et peut-être plus clairement puiqu'on fait s'identifier le spectateur à quelqu'un qui est en train de le regarder. Seulement, le résultat, en sortant, c'est que le spectateur est content : il a compris comment on devient indic et il a vu un spectacle qui l'a réjoui. Alors que notre démarche était de montrer qu'on ne *peut pas* se sortir de ce mécanisme. Et si ce mécanisme l'a révolté, il va se poser des problèmes : ce n'est pas simple, il faut réagir différemment. Mais c'est lui, le spectateur, qui doit affronter la situation, avec ses références et avec ses choix. Quleque part, donc, on aura laissé une petite trace dans une éventuelle prise de conscience. Je ne crois pas qu'on puisse faire beaucoup plus avec un film, mais c'est drôlement important si cette trace est là.

S.T. : *Dans l'autre scénario possible :* « Voyage à l'intérieur de l'appareil d'Etat », *le spectateur se déguise en journaliste, enquête... et c'est rassurant politiquement...*

J. Fansten : Il faut se demander ce que ça veut dire, rassurant... Nous, on décrit un pouvoir, sa force, ses excès. Si on donne l'idée qu'on peut être plus fort que ce pouvoir, les gens qui nous écoutent sont contents et ne se posent pas le problème du combat qu'on pourrait mener pour éventuellement être plus forts. On montre un danger et on dit : regardez comme on maîtrise ce danger..., tout va bien.

Or, justement, notre propos c'est : tout ne va pas bien. Prenons un exemple : *Les trois jours du Condor,* un beau spectacle, un film indéniablement de « gauche », qui sous une action soutenue vient dénoncer les dangers de la C.I.A. Et qu'est-ce qui se passe ? On se dit tout au long que la C.I.A. est dégueulasse ; c'est absurde ce système qui se mord la queue, c'est monstrueux, mais en face, nous, spectateurs de gauche, on a Redford, qui est le plus beau, le plus malin, le plus fort, et tout va bien !

Je crois que ce qu'on veut raconter, c'est que dans le monde dans lequel nous vivons, il n'est pas possible de vivre. Que, par exemple, face à des structures policières terribles, dangereuses, il n'est pas possible de vivre. Et le danger dans lequel nous ne voulons pas tomber, c'est de laisser penser qu'on peut vivre ; voire même, ce qui serait encore plus grave, de donner des raisons de continuer à vivre sans rien changer.

S.T. : *C'est une idée qui m'avait hanté, qu'on puisse être entouré d'indics, à une époque où j'étais organisé dans un groupe militant...*

J. Fansten : Oui, mais il y a deux choses : quelqu'un qui est réellement indicateur de police, comme Garcia, par exemple, qui est structuré comme un indic, c'est dangereux, mais ça fait partie des choses qu'on arrive à se définir. Ce qui me paraît beaucoup plus dangereux, c'est quelqu'un qui *n'est pas* indicateur de police mais qui en fait, sans s'en rendre compte, fonction : Marcel, par exemple.

P.K. : *Tout l'intérêt du scénario, c'est la bonne foi du personnage... S'il avait été de mauvaise foi au départ, ça n'avait plus d'intérêt...*

J. Fansten : En écrivant le scénario on se disait toujours : il faut tout le temps que Marcel puisse penser que ce qu'il fait, il a raison de le faire. Quand le flic, dans le camion, lui dit : « Tu veux que je monte lui dire, à ta fille, que tu travailles pour nous ? » eh bien ! pour lui, c'est aberrant : il ne travaille pas pour eux, il est en train de rendre service à ses copains, d'essayer de les empêcher de « faire des conneries ». En toute bonne foi, il ne sait pas qu'il est en train de devenir un indicateur de police.

S.T. : *Parlons de la paranoia ; ce film décode le système que des gens de gauche ont par rapport à ce qui se passe en face, dans l'autre camp, la police, l'appareil d'Etat. Dans* Le Petit Marcel, *tu insistes et tu recherches les mécanismes de micropouvoir dans leur articulation fine, alors que, par exemple, dans* Section spéciale, *le mécanisme du pouvoir est représenté sur une scène où il n'est pas possible de se représenter soi-même comme sujet appareillé. Tu ne peux pas réagir, te sentir*

conforté avec la conscience d'homme de gauche qui se dit : « c'est le pouvoir, les flics, les indics, la bourgeoisie », c'est qu'il y a quelque chose dans le personnage de Marcel qui a cette bonne foi, cette naïveté, cette innocence et en même temps cette incapacité de se révolter et de comprendre la révolte des autres (il dit tout le temps, à propos de jeunes ; « ils ne font pas de mal, ils ne font pas de politique », position d'instituteur, de désamorçage de la révolte) qui casse la doxa de gauche, humaniste, qui consiste à se cloisonner dans la paranoïa simple où le pouvoir est là, avec ses indics dont on sait qu'ils sont parmi nous, prêts à les dénoncer, sans voir qu'il y a une fascination du pouvoir, y compris chez ceux qui le subissent.

J. Fansten : La police ou le pouvoir, ce sont des mondes qui nous sont complètement extérieurs. On ne se pose pas la question de savoir qui c'est. Or, en choisissant un petit commissaire de banlieue, et en ne le montrant pas comme un « commissaire de police » mais comme un homme qui fait son boulot et qui essaie de le faire de la façon la plus régulière possible, là on est obligé de se demander pourquoi il a besoin d'indicateurs de police, pourquoi il a besoin de maîtriser ces choses, et on arrive très bien à comprendre le fonctionnement. On se disait tout le temps qu'il fallait que le commissaire Mancini puisse d'un bout à l'autre se considérer comme un brave type.

Le problème du commissaire Mancini est très simple : « Dans ma ville, il ne se passe pas grand-chose, je tiens à peu près les choses en main, mais *si* il se passe quelque chose, là je vais être débordé. Donc, il faut que je me prépare aux choses qui peuvent se passer. » On avait à un moment pensé mettre en exergue du film un faux proverbe qui serait : « Si tu veux contrôler tes ennemis, invente-les. » Et c'est comme ça qu'il fonctionne : « Chez moi, il ne se passe rien, mais s'il se passe quelque chose, je n'ai pas assez d'effectifs. Donc, pour avoir des effectifs, je suscite quelque chose. » Et alors se présente Marcel ; un petit gars comme il en a certainement vu passer beaucoup, qui a envie de travailler, ce qui lui est plutôt sympathique, et alors il pose un vague jalon. Il a envie de l'aider, mais quelque part, la bonté d'un commissaire de police c'est toujours un piège, même si la bonté est sincère. Et puis, il arrive que le gars se trouve au cœur de quelque chose d'un peu plus intéressant. Et puis comme il y a eu des bavures, tout d'un coup, il devient l'indicateur intéressant. Tout cela est très simple pour Mancini : l'ordre va être troublé, il faut l'assurer. Quand il dit : « Si on laisse faire, demain c'est la guerre, ici », je pense qu'il le croit. Il faudrait qu'un commissaire de police voyant le film pense que le commissaire Mancini est un bon commissaire qui fait bien son travail.

S.T. : *Le commissaire, c'est avant tout un pédagogue...*

J. Fansten : Oui, on avait le sentiment qu'on ne racontait pas seulement l'histoire de la formation d'un indicateur de police, mais aussi une forme d'éducation policière. D'ailleurs, quand on montre un commissaire au cinéma, on se heurte toujours à un type préétabli. Aussi en étions-nous arrivés, avec Yves Robert, à ne jamais parler de police ; on ne parlait que d'éducation. On disait : c'est un instituteur qui s'occupe de Marcel parce que c'est un élève qu'il aime bien, et il lui apprend à l'aider.

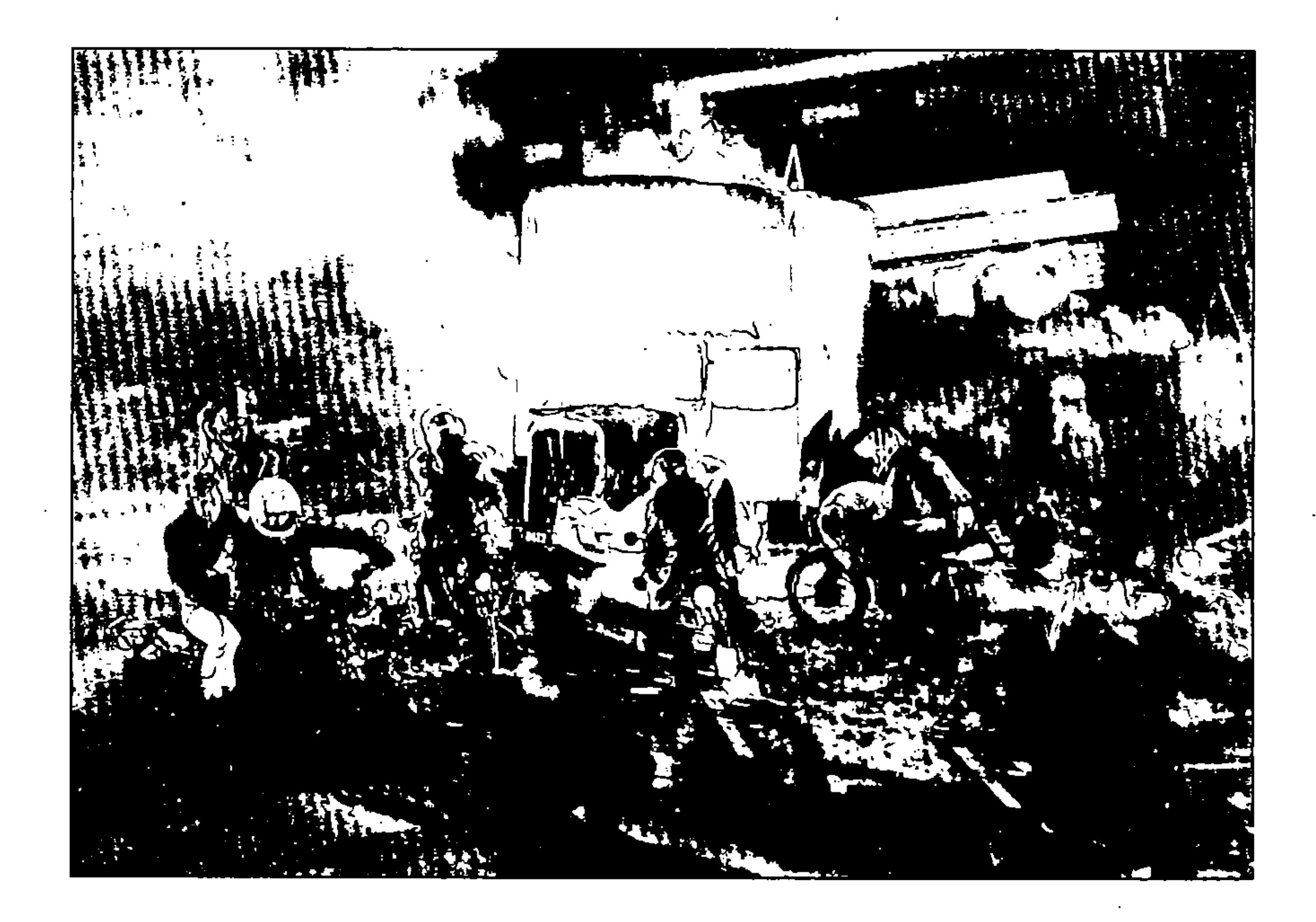
Allons même beaucoup plus loin : faire un film aujourd'hui, avec ce que ça coûte, les problèmes sociaux, d'emploi, par exemple, qui entourent le cinéma, c'est aussi faire fonction de flic... Parce que c'est assumer un pouvoir sur ceux avec qui tu travailles, sur les spectateurs. C'est définir, pour les gens à qui tu t'adresses, un cadre et une marge de plaisir. Et c'est aussi entretenir le monde dans lequel on est, aider à vivre, peut-être même maintenir l'ordre. En racontant l'histoire de Marcel, il y a aussi cette question que nous voulions nous poser.

P.K. : *C'est très intéressant quand on remarque que chez les gens de gauche, la loi, le pouvoir, c'est toujours* l'autre. *Ici il y a un aspect introspectif :* « Où est l'amour de la loi chez moi ? » *Pas mettre tout ça dans le camp de l'autre, en toute bonne conscience et de façon paranoïaque, mais :* « Où piéger l'amour de la loi chez moi ? » *C'est à partir de ce moment que la négativité du personnage devient beaucoup plus complexe, et qu'il y a un accrochage très fort par rapport au spectateur, très loin de la* doxa *de gauche.*

J. Fansten : Les spectateurs réagissent très différemment selon leur définition politique. Certains, pendant une bonne part du film, pensent être dans un film où le metteur en scène est dupe d'un brave commissaire de police qui est au fond un salaud. Mais d'autres, et c'est ceux que j'ai envie de toucher, vont se dire : ce commissaire de police, il est chouette, parce qu'il se bagarre contre le C.D.R. du coin, il aide Marcel... Des gens qui ne sont pas prévenus contre la police (mais pourquoi le seraient-ils puisque deux films sur trois fonctionnent avec l'idée que la police est là pour nous sauver) vont voir un film qui raconte une histoire où le commissaire est un justicier, mais qui, tout en restant ce qu'il est, amène Marcel sur des bases glissantes... Les spectateurs devraient réagir à des moments différents qu'on avait d'ailleurs quadrillés : certains peuvent même penser presque jusqu'au bout que Marcel a raison de faire ce qu'il fait, mais il y a un moment qui devrait les faire basculer, c'est quand Marcel dénonce la fille en mettant en marche le poste de radio dans le camion, parce que l'idée de trahison de l'amour est grave, surtout dans l'ordre et la morale qu'il entretient.

S.D. : *Ce qui est astucieux, c'est de faire investir le spectateur sur un personnage de flic plutôt sympa, puis de montrer objectivement comment il forme un indic, lequel ne peut pas être une figure positive pour le spectateur. Et il faut qu'il se débrouille avec ça...*

A propos de la place du cinéaste, il y a une image dans le film que je trouve très forte, et qui noue le maximum de contradictions, c'est vers la fin, quand Marcel sillonne la ville : la caméra est dans le camion et voit ce qu'il voit, on aperçoit la bande de jeunes en train de courir après avoir cassé la vitrine de l'Agence pour l'emploi. A ce moment précis, de par la place de la caméra, et le moment où cette scène vient dans le film, les jeunes deviennent eux aussi étrangers aux spectateurs ; on ne connaît plus leurs mobiles, ni ce qui les fait agir, on ne sait plus s'ils sont organisés ou pas... N'y a-t-il pas là, à la fois une image très forte, et en même



temps très ambiguë : l'impossibilité de comprendre les mobiles de ces jeunes, qui de sympas, peu politisés, etc., deviennent complètement hétérogènes, incompréhensibles ? Le film semble les repousser vers la périphérie...

J. Fansten : Dans le film il y a l'histoire principale, et un certain nombre d'autres qu'on essaie de raconter simultanément. Avec les jeunes, on avait un double problème : que l'histoire ait son poids de réalité et de justesse, mais en même temps qu'on ne puisse jamais recevoir ces jeunes comme dangereux (sinon ça donne complètement raison à l'évolution de Marcel, et la gêne qu'elle suscite est moindre). Mais aussi : ces jeunes qui ne sont pas des « loubards », qui ne sont pas politisés, qui sont pour la plupart chômeurs, qui sont dans un café et qui s'emmerdent, qui n'ont pas de désir par rapport à la vie, qui sont le produit de ce qu'on fabrique actuellement..., à force d'être confrontés aux images qu'on a d'eux, finissent par être obligés de devenir des loubards, donc à ressembler à une image préétablie. Ça rejoint ce que je disais tout à l'heure : le commissaire, pour maîtriser ses ennemis, les fabrique...

S.D : *Est-ce qu'il n'y a pas là un risque de paranoïa facile : tout viendrait d'en haut, du pouvoir, y compris l'image de la révolte, donc la révolte elle-même...*

J. Fansten : Non, ça ne vient pas du pouvoir seulement, mais de tous ceux qu'ils rencontrent. Quand Marcel raccompagne les jeunes chez eux, devant leur immeuble, au début, il y a deux types avec des lampes qui passent, et Marcel leur demande qui ils sont. Ils répondent : « Ce sont des types qui ont peur. » « De qui ? » demande Marcel, et ils disent : « de nous », et ça les fait rire de penser qu'on a peur d'eux. Mais quelque part, le fait qu'ils sachent qu'ils font peur doit les amener à un comportement différent...

P.K. : *Est-ce que dans ce plan des jeunes qui fuient dont parlait Serge, il n'y a pas un sentiment d'extrême jouissance : celui du chasseur qui poursuit son gibier ? Ce qui coïnciderait aussi avec la position du cinéaste, une position de maîtrise absolue...*

J. Fansten : Oui, effectivement, c'est un plan qui me moi-même mal à l'aise quand je le revois, parce que là, on est tous en position d'être indicateur. Et en plus, Marcel a aussi, là, le pouvoir sur les flics, puisqu'il fait venir les cars, et maîtrise donc *toute* la situation. Et le spectateur, lui, doit se débrouiller avec cette situation qui est en rupture avec sa méconnaissance de la fonction policière.

S.D. : *On pourrait revenir à un point qui nous a beaucoup intéressé dans notre article sur le cinéma*

français (voir *Cahiers* n° 257 : Une certaine tendance du cinéma français), *la question du typage. Quels que soient les films qu'on prenait* (Dupont Lajoie, La coupe à 10 francs, *etc.) on remarquait qu'il y avait quelque chose devant quoi les cinéastes, soit se défilaient, soit n'étaient pas à la hauteur, c'était le typage des jeunes et de leur révolte (sans parler, dans les films P.C.F. comme* Il pleut toujours où c'est mouillé, de *l'image délibérément castrée des jeunes, qui sont toujours des victimes manipulées). Comment t'es-tu situé par rapport à ça ?*

J. Fansten : Je crois qu'il faut dissocier les responsabilités. Ce n'est pas ce cinéma-là qui a créé le typage dont tu parles. Il y a l'ensemble des media, d'intox diverses, dont l'immense majorité de films, mais aussi la presse, la télé, qui ont imposé une image de la jeunesse. C'est vrai que si dans un film tu ne présentes pas des jeunes selon un cliché (loubards ou drogués, hippies, ou fils de famille en rupture d'autorité), tu cours le risque de voir les spectateurs, qui sont imprégnés de ce typage-là, te dire que tu n'es pas réaliste.
J'ai entendu des gens qui n'avaient jamais de leur vie parlé à un jeune type de banlieue me dire que les vrais n'étaient pas comme ceux de mon film. Que, par exemple, ils n'avaient pas des têtes de jeunes de banlieue... Il faut admettre qu'on va se heurter à des idées toutes faites. Les jeunes du film, nous n'avons pas voulu qu'ils soient des types, mais des individus qui sont là, comme ils sont. Quand tu entres dans un café, tu ne dis pas : ce gars-là ne devrait pas être ici... Il se trouve qu'il est là, c'est tout. Je crois que nous respectons suffisamment nos personnages pour leur laisser cette liberté. Et même si ça déroute de ne pouvoir les rattacher à aucune norme, il me semble important d'avoir joué ce jeu-là.
Cela dit, je pense qu'ils sont différents des stéréotypes. Alors, tentons de déranger les habitudes dangereuses de pensée ; il y a une convention qui annihile une réalité, nous voulons essayer de jouer de la non-satisfaction du besoin de convention pour faire regarder cette réalité.

S.D. : *Mais le spectateur, lui, type forcément spontanément. Pour l'en empêcher, il faut ruser avec lui, le court-circuiter, lui proposer des images décevantes.*

J. Fansten : Oui, mais comme on avait une obligation qui était de se dire : « il ne faut pas qu'ils soient reçus comme dangereux », ça nous obligeait à les dé-typer.

S.T. : *Le barman aussi déjoue l'image qu'on a du patron de bistrot, image qui est tout de même plus à droite (cf.* Dupont Lajoie). *Lui, il prête son café, et accepte d'être un bon père par rapport à eux.*

J. Fansten : Mais quand il rompt avec eux, c'est sa fin à lui aussi. Très volontairement, il n'y a qu'eux dans le café, donc rompre avec eux le rend lui aussi victime de quelque chose. A la limite, il est partie intégrante des jeunes.

S.D. : *Mais le fait qu'il en ait ras le bol et qu'il les foute dehors, est-ce que ce n'est pas aussi, un peu, la réaction du spectateur ?*

J. Fansten : Non, il n'en a pas ras le bol. Il les fout dehors parce qu'il reçoit des menaces. Quand les jeunes reviennent devant le café pour essayer de discuter avec lui, ils sont geignards, ils ne comprennent pas ; jusque-là, il y avait plutôt une sorte de jeu entre eux.

S.D. : *Quand tu dis : « ils ne comprennent pas », est-ce que ce n'est pas là le principe du film ? Chacun est déterminé par son rôle, mais à tous les niveaux, les gens ne se comprennent pas. Je pense à Yvette, par exemple, qui du début jusqu'à la fin ne pige rien à ce qui arrive à Marcel...*

J. Fansten : Absolument.

S.T. : *Le seul qui ait barre sur les autres et une stratégie, c'est le commissaire...*

J. Fansten : Mais lui aussi est manipulé par quelque chose. S'il se défile dans la dernière scène, c'est que quelque part, il n'est pas content du résultat de ce qu'il a fait. Il est lui aussi manipulé par des structures plus fortes que lui. Si on admet qu'il fonctionne dans le cadre de son métier, etc., il a néanmoins fait des choses qui le dépassent et qui sont plus graves.

S.T. : *Néanmoins, il y a deux éléments qui me font dire que c'est un fin stratège, c'est la façon qu'il a de prêter sa femme au jeu dans ce rapport à trois (il a très bien compris le manque de Marcel), et aussi la façon dont il se démarque de son beau-frère, facho, en lui disant de se méfier de lui...*

P.K. : *Mis à part le beau-frère, est-ce qu'il n'y a pas une ressemblance entre tous les gens de droite « activistes » : Garcia, le vendeur d'appartement pied-noir ; certains membres du groupe d'extrême droite : un typage latin, qui ne serait pas là anecdotiquement, mais plutôt comme une symbolique ?*

J. Fansten : Non, je ne crois pas. Il ne s'agit pas, à propos des gens de droite, de tomber dans le stéréotype dont tu parlais.
Un fasciste avec une tête de fasciste, des tics de fasciste, des mots de fascistes, c'est un peu facile, même si ça existe assez souvent. Ce qui est effrayant, c'est quand un type est comme toi, qu'il pense un peu comme toi, qu'il te ressemble et que tout à coup tu réalises qu'il peut fonctionner comme un fasciste. Le plus dangereux, c'est lorsque la bonne foi, l'honnêteté, le bon sens deviennent fascistes.
Donc, nous ne voulions pas tomber dans l'imagerie. Lorsque je disais que c'était Maurice Bénichou qui allait jouer le rôle de Garcia, l'indic, on me disait qu'il ne faisait pas indic. Mais un indic habile, disons discret, il a les cheveux longs, il lit *Libération*. Même chose avec le patron du supermarché : il a les cheveux longs, il est plutôt sympathique... Ce n'est pas lui qui est en cause, c'est ce qu'il est amené à faire. Je pense que, curieusement, on va nous dire que nous sommes manichéens, justement parce que nos personnages ne ressemblent pas à l'image de leur fonction.

Pour revenir maintenant à la stratégie du commissaire Mancini, je ne crois pas que ce soit lui qui « prête sa femme au jeu », comme tu le disais. Il devine que Marcel a une sorte d'émerveillement devant cette femme, mais il n'a pas besoin de lui dire d'être complice. Cela dit, sur le plan du récit qu'on fait, elle était indispen-



sable. Elle alimente son rêve : c'est une femme belle, riche, cultivée, élégante... et tout ça ce sont des buts pour Marcel. Au départ le personnage de Marcel est un personnage de roman du 19e siècle, qui monte à Paris pour réussir, etc., et dans toute cette mythologie-là, il y a une femme mûre... On se disait d'ailleurs que l'histoire de Marcel, au 19e siècle, aurait été celle d'un gars triomphant ; l'arriviste, dans une société bourgeoise s'épanouissant, c'est quelqu'un qui est une valeur dans la société. Et nous, on a joué à confronter ça à la société bourgeoise moribonde : on a sécrété le même rêve, mais on ne se préoccupe plus de répondre à ce rêve-là. Et ce rêve est complètement décalé par rapport à la société d'aujourd'hui...

P.K. : *La femme du commissaire permet aussi de surimpressionner une structure familiale à la structure pédagogique à l'intérieur de laquelle Marcel va entrer (de même que les jeunes sont aussi une famille...).*

J. Fansten : Tout au long de son évolution, il va faire des rencontres avec des petits mondes qui pourraient être des familles (les jeunes, le professeur, etc.) où il pourrait s'intégrer.

S.D. : *Il y a un aspect brechtien en fin de compte : tout le monde est sincère dans ce qu'il fait.*

J. Fansten : Oui... Mais alors il faut s'interroger sur le brechtisme au cinéma. Quand on dit brechtien, on ouvre le tiroir et on sort distanciation. Mais la distanciation, c'est quoi ? C'est, au théâtre, le moyen que Brecht a défini pour que le spectateur ne soit pas dupe de ce qu'il voit, pour qu'il puisse nécessairement interpréter ce qu'on lui raconte, et y réfléchir. Pour qu'il ne soit pas passif devant une situation. Là, effectivement, je revendique une attitude semblable. Quand je parle de susciter un désir et de ne pas le résoudre, c'est pour placer le spectateur dans la nécessité de se redéfinir par rapport à ce qu'on lui a raconté.

Il me semble que cette « distanciation » ne viendra pas, comme au théâtre, d'une mise en évidence des moyens, des trucs, du fonctionnement de l'acteur ou de la scène, mais de la forme retenue du discours qu'on tient et de sa non-adéquation à des habitudes de spectacles. Il est vrai qu'on a toujours essayé d'éviter les éléments de fascination (spectacle, violence, émotion suscitée), mais il est vrai aussi qu'il me paraissait nécessaire de trouver dans ce film un poids de justesse des gens et des situations. Au théâtre, le cadre est abstrait, sorti du monde ; ici, il nous fallait jouer de la ressemblance avec la quotidienneté des gens.

P.K. : *Il y a peut-être un autre versant du film qu'on pourrait aborder : la question du désir et de la jouissance du pouvoir, qu'on retrouve d'ailleurs aussi dans* Lacombe Lucien, *et qui interpelle très fort le spectateur,*

sans distance. Il y a là quelque chose de lié à l'introspection, qui participe d'une symbolique du sujet...

S.D. : *Le thème commun aux deux films étant :* « Comment devient-on quelque chose ? », *bien qu'on n'ait pas aimé* Lacombe Lucien, *où le personnage, d'un côté complètement déterminé, était d'un autre tout à fait libre, tout apparaissant sous la figure de la liberté, du choix, du désir...*

J. Fansten : L'important avec le personnage de Marcel, c'est que lui a une morale, alors que Lacombe ne se demande jamais s'il a raison de faire ce qu'il fait (ce que Marcel se demande sans arrêt). Autre différence : les rapports avec la fille : là, on sait que Marcel ne s'en sortira pas ; il n'y a aucune perche adéquate au désir qu'on a pu susciter, alors que pour Lacombe, il y a la fuite finale, rédemptrice, et le bonheur dans la nature. Pour Marcel, qui est dans des rails, qui est dans une situation qu'il s'est répétée cent fois, Yvette est plutôt une perturbation, et la femme du commissaire est une attraction autrement impressionnante... mais elle restera lointaine.

Cela dit, ça nous intéressait de montrer aussi comment Yvette, si lui ne la rejetait pas à la fin, pourrait devenir la femme d'un indicateur de police. Si elle reste avec lui, après avoir tant appris, c'est parce que le rêve qu'il est susceptible de susciter chez elle est plus important que tout ce qui peut l'entraver. Elle aussi peut être utilisée... différemment.

D'ailleurs, il y a quelque chose de vrai pour tous les jeunes de la bande, c'est leur impuissance à se venger de Marcel, ce qui contrarie là aussi le désir du spectateur.

S.T. : *Il y a quelque chose de très juste, dans le film, c'est le quadrillage politique de la banlieue. Mais pourquoi les forces de gauche en sont-elles délibérément absentes (c'est-à-dire des forces capables de faire contrepoids à l'influence du commissariat) ?*

J. Fansten : Notre choix dans le récit, c'était de ne donner des informations que sur ce que Marcel a pu rencontrer, et on n'a pas voulu lui faire rencontrer les forces de gauche. Cela dit, il y a des réactions politiques dans la ville, on les suggère. Mais, par rapport au spectateur qu'on veut toucher, je crois qu'il était important de ne pas marquer le film politiquement. Si Marcel avait rencontré des gauchistes ou des communistes, une partie des spectateurs risquaient d'y trouver un tiroir : « Ah ! d'accord, on a compris, c'est un film de propagande, etc. » Donc on lui donnait un moyen de refuser le film. On l'a éliminé pour ne pas laisser ce refuge au spectateur. De même, pour d'autres spectateurs, cela aurait pu constituer un élément rassurant de voir les forces de gauche mises dans le coup. Et ça aussi, on voulait l'éviter ; parce que je crois que ce n'est pas si simple : sur les problèmes de police, d'indicateurs, etc., la gauche n'a pas de prise très évidente.

S.T. : *L'attitude légaliste de la gauche en prend un coup dans le film : on ne voit pas comment ses arguments peuvent avoir barre sur ce qu'on voit.*

J. Fansten : Ce n'est pas parce que la gauche serait au pouvoir que l'ensemble des mécanismes dont on parle, sur la généralisation de l'idée de flic, disparaîtrait. Il y avait donc un risque de drôlement simplifier le problème.

S.D. : *Et puis il est peut-être impossible de raconter à la fois comment le pouvoir gagne quelqu'un, et en même temps qu'est-ce qui résiste, bouge, se révolte, ne se laisse pas gagner ?*

J. Fansten : Mais aussi, par rapport à l'histoire qu'on raconte, les « gauches » sont complètement impuissantes, parce que c'est vrai qu'on ne s'est pas posé le problème... On sait que toutes les organisations de gauche sont « fliquées », mais on préfère ne pas y penser...

P.K. : *Peut-être pourrait-on parler du typage du personnage : son aspect rigide, son absence de désirs, son côté imperturbable (on pense au pingouin du livre)...*

J. Fansten : Oui, on voulait éviter un aspect référentiel du personnage : on avait besoin que Marcel ait un très fort poids de neutralité. Il fallait que le spectateur ne réagisse que par rapport à ce qui arrivait à Marcel, et non par rapport à ce qu'il était, donc qu'on n'ait pas de vraie prise sur le personnage. C'est pourquoi son côté romanesque est très conventionnel : son camion, son désir d'arriver, son origine provinciale, son côté Rastignac...

S.D. : *Ça, c'est le contraire de Lacombe qui devient un personnage presque métaphysique. Alors que Marcel est un personnage assez vide avec un camion vide. Et tout le film va consister à les remplir, lui et son camion. Et il va finir par être bouffé par la fiction.*

J. Fansten : De même que je n'ai pas envie qu'on réagisse contre le commissaire Mancini, de même je n'ai pas envie qu'on réagisse contre Marcel. Je voudrais mettre en cause des faits, pas des personnages.

S.T. : *Le dernier plan avec Marcel mettant son képi le rend complètement anonyme...*

P.K. : *Et donc on ne peut plus être lui. C'est comme ça que le film fonctionne tout du long, d'ailleurs : à quel moment va-t-on cesser de s'identifier à lui ? Très tôt pour les plus politisés, quand il trahit la fille pour d'autres, et enfin quand il met son képi pour certainement tout le monde. A quel moment ça va devenir inacceptable ?...*

S.T. : *C'est pourquoi on cherche un pendant positif au personnage dans le film, mais il n'y a personne...*

J. Fansten : Donc tu es obligé de te le poser par rapport à toi. La positivité du film, c'est toi dans la salle... Mais je voudrais dire quelque chose de plus général sur le film, et sur le cinéma.

En France, quand tu commences à vouloir faire des films, tu dois te choisir une étiquette : fabricant ou auteur. Si tu te définis une ambition, une cohérence, tu es un « auteur ». Et avec cette notion, arrive une ribambelle de corollaires qui vont réglementer ton attitude et les positions que tu dois prendre : la solitude de l'artiste, l'incompréhension du maudit, le prophétisme, etc. C'est très grisant, très réconfortant, et tu t'entretiens



facilement de ces rêves. « Tout dire », « mettre ses tripes », « se raconter », « réinventer le cinéma »...

Tu vas t'exprimer, c'est-à-dire tu vas te parler à toi et des gens vont essayer de t'entendre. Avec en plus ce que j'appelle le « complexe de Citizen Kane », un film c'est une œuvre, complète, fermée, dans laquelle tu dis tout. Un premier film, tu dois tout y mettre, pour tenter d'approcher l'image du chef-d'œuvre. Tu seras défini dans ces limites-là, sans d'autres références qu'artistiques. Etre ou ne pas être un grand cinéaste. Je pense que tout cela relève d'une utilisation organisée, cernée, de la culture. Il me semble qu'entrer dans ce jeu c'est être dupe d'une mystification qui est manipulée. J'ai envie de ne pas en être. En gros, je n'aime pas l'idée : c'est un « film de Jacques Fansten ». C'est un travail avec des gens, une réflexion commune. On tâtonne, on cherche. C'est un film de Jean-Claude Grumberg qui a coécrit le scénario. C'est un film d'Yves Robert, qui l'a produit, et avec qui, même si lui ne fait pas ce genre de cinéma, on a beaucoup parlé d'impact, d'efficacité, et des choix qu'on faisait. Ce sont des exemples, il y en a plein. J'aime mieux l'idée d'artisans. On veut soulever des choses, provoquer des réflexions, des émotions, donner un plaisir (au sens où Brecht disait que seul le plaisir du spectateur compte, mais il y a des plaisirs pauvres et des plaisirs complexes), et on réfléchit, on cherche comment y arriver. Sur un problème donné, cherchons l'efficacité.

Demandons-nous : pourquoi fait-on un film, à qui s'adresse-t-il, à quoi sert-il, comment doit-il fonctionner ? Je ne dis pas que je ne « m'exprime » pas aussi dans *Le Petit Marcel,* mais je pense que ce n'est pas important. Ce qui est important, c'est de définir et de rechercher l'utilité d'un film donné à un moment donné. C'est dans ces termes-là qu'on a voulu fabriquer le film, j'aimerais que ce soit dans ces termes-là qu'on en parle. Que par exemple la critique s'accepte aussi comme artisan. On n'a pas souvent défini d'approche vigoureuse des films : ce serait intéressant de réfléchir sur l'impact, de discuter comment fonctionnent les choses, les relations film/spectateur, plutôt que d'envisager des œuvres. Là encore : à qui s'adresse un film, comment fonctionne-t-il, que signifie-t-il à un moment donné ?

Propos recueillis par :
Serge DANEY, Pascal KANE et
Serge TOUBIANA.

« The legal eagle »
(Le Petit Marcel)

par
Pascal Kané

Du cinéma politique, on entend souvent dire « qu'il ne prêche qu'à des convaincus ». Ce que ça veut dire, ce reproche, en général, c'est que le spectateur savait déjà ce qu'on voulait lui enseigner, et n'a donc rien de nouveau à apprendre (ce qui n'est pas si sûr, en fait, mais laissons tomber ce point qui n'est pas central), et partant, plus rien à faire dans le film, que le film a lieu pour rien, donc. Ça peut vouloir dire aussi, et c'est plus grave, qu'on n'en passe pas forcément par le jeu des identifications pour accéder à ce discours, qu'il est là en plus, en prime, en quelque sorte : énoncés idéologiques et fiction séparés. Ce que cette question naïve (ou faussement naïve) élude donc, en dernière instance, c'est le *comment*, la façon dont un film apprend quelque chose à quelqu'un, seul véritable problème. Problème dont on comprend bien qu'il est intimement et tout entier lié à ce que le spectateur attend du cinéma, dès lors qu'il entre dans la relation imaginaire où il va devoir s'identifier au « public » de cinéma.

La question du film politique aujourd'hui est bien de savoir s'il doit jouer ou non de cette relation spéculaire leurrante qui met le public en vis-à-vis du film, et fait s'identifier le double du spectateur dans la salle à un autre double sur l'écran. Façon qu'a là le cinéma dominant de reproduire sa condition d'existence qui dit que le spectateur réel doit faire fi de sa propre demande pour l'identifier tout entière à celle, suggérée et contrôlée, d'un public.

Ce qui me paraît très juste dans *Le Petit Marcel*, par rapport aux autres films politiques qui aspirent au même public, c'est cette idée qu'on n'atteint pas une demande politique « vraie », authentique, du spectateur en court-circuitant le jeu d'identifications leurrantes (public, héros) que l'appareil cinématographique met en place. Qu'il ne s'agit pas de prêcher en somme, car il n'y a jamais de convaincus dans une salle de cinéma.

Le Petit Marcel travaille dans l'oblique : l'image qui fait face au spectateur va lentement se déplacer latéralement jusqu'à laisser vide la place d'où le film était sensé parler, contraignant donc ce spectateur à la suivre dans ce mouvement latéral. Ce qui intéresse Fansten, c'est de « draguer » des spectateurs qui ne lui étaient pas destinés, de capter un regard pour le conduire « de l'autre côté », très loin d'où il pensait arriver.

Nous revoilà donc sur un terrain connu, celui du piégeage, de la ruse, etc., attirail brechtien ancien certes, mais auquel Fansten et Grumberg ont su rajouter ce qui lui manque le plus souvent au cinéma : de l'embrayage fictionnel. Et il va suffire que le spectateur fasse ce qu'il fait toujours, se mette à la place du

personnage de Marcel ou de celui du commissaire — ce qu'on va habilement l'aider à faire : quoi de plus normal dans le cinéma français que de choisir un brave flic ou un jeune Rastignac pour héros, on ne voit même que cela — pour que, dès lors, le piège se referme. Impossible, en effet, de les réfuter, ces héros, quand les choses vont commencer à se gâter. Car Marcel n'est, en fin de compte, ni un salaud ni un pervers, ni même un indic prédestiné. Tout juste aime-t-il un peu trop l'ordre et la loi (mais peut-être le spectateur aussi ?), et croit-il un peu trop à la libre entreprise (mais y a-t-il un mal à cela ?). Le commissaire n'est ni une brute, ni un fasciste, ni même un hypocrite. Tout juste anticipe-t-il un peu trop sur sa fonction (mais n'est-ce pas là le rôle d'un bon commissaire de police ?). Le dilemme devant lequel le spectateur va se retrouver ne sera pas fascisme *ou* démocratie bourgeoise (*Z, Section spéciale*), ni poujadisme/autre chose (*Dupont Lajoie*) ni même fascisme/social-démocratie (*Etat de siège*), tous choix bien rassurants et qui n'entament jamais la relation imaginaire à des héros possibles. C'est ici le simple fait d'entériner le fonctionnement normal d'un appareil de la société libérale avancée dans une situation normale, avec des gens normaux, qui va l'entraîner très loin de son point de départ, en terre inconnue, et cela, paradoxalement, en jouant le jeu du cinéma et du spectateur, en allant dans le sens dans lequel ils ont l'habitude d'aller (embrayage, héroïfication, absence de présupposés idéologiques).

On voit là que le retournement de point de vue qu'un film peut effectuer en utilisant les moyens mêmes du cinéma dominant, n'est possible qu'à une condition : ne pas s'interroger sur les exceptions du système (Watergates en tous genres, lois vichystes, affaires Ben-Barka...), mais bien sur la norme de la vie sociale. Dans *« L'Opération Astra »* (in *Mythologies*), Barthes montrait comment la description des défauts d'un ordre peuvent amener à fonder celui-ci en nature. Le discours de l'exception conforte la norme, c'est ce que les films politiques français, majoritairement, ne veulent pas comprendre.

Parler de l'exception ne compromet en rien celui qui critique : arbitre au-dessus de la mêlée, comptant les points, il laisse dans l'ombre son lieu d'énonciation (et ce peut être le pouvoir lui-même, leçon de l'opération Astra). A peu de frais, il fait oublier qu'il est lui-même partie prenante de cet ordre (*cf.* l'entretien : le cinéaste comme flic). Exemple : *La Prime*. On y conteste, avec une lucidité et un courage à faire frémir toutes les tares du système soviétique, le manque d'initiative, le bureaucratisme, les privilèges... Le film va-t-il être interdit, son auteur « éloigné » ? Pas du tout, il obtient même un prix en U.R.S.S. ! C'est que cette norme scandaleuse n'était pas la norme, tout juste une dangereuse exception, repérée à temps, Dieu merci. En la dénonçant, le film soulage du même coup. Le véritable socialisme va pouvoir répandre ses bienfaits, à nouveau.

Parler de la norme est autrement difficile : mais d'où puis-je en parler ? D'une doxa marxiste, lieu sûr encore quelque temps, et grâce à laquelle je vais pouvoir étiqueter, « *éthiqueter* », calibrer, confronter à ma propre norme. Mais ce choix a plusieurs tares : il postule « le » savoir marxiste, langage commun aux deux parties exigé, et surtout, il induit que la norme n'est pas la vraie norme, mais que celle-ci existe, toute constituée ailleurs (la doctrine marxiste-léniniste par exemple), et qu'il faut simplement la retrouver. Donc toujours : de la doxa, de la légalité, de l'appareillage..., un simple échange des pouvoirs.

Mais si j'abandonne tout lieu sûr, toute parole constituée, ne suis-je pas livré sans défense à ce pouvoir que je combats puisque je n'ai plus à ma disposition ni certitude politique ni cette bouée de sauvetage qu'est la bavure dans le système qui me permet de le critiquer, de l'entamer réellement par un point faible ?

Reste alors, en général, un dernier recours : la connotation. Comme discours, elle dit ce que la fiction, elle, ne pouvait ou ne savait pas dire : l'abjection d'un ordre répressif, la supériorité d'un discours idéologique sur un autre, etc. Mais la connotation ne peut jouer que sur un savoir déjà là chez le spectateur, un supposé-savoir. Elle le rassure, lui signifie que l'auteur du film pense aussi comme lui, est du même bord, etc. Donc, là encore, effet de miroir, incapacité à s'emparer du discours de l'autre, à mordre sur lui, à emporter une conviction. Captivité de l'imaginaire.

La connotation, c'est le discours politique minimum, la bonne conscience, elle est toujours, par obligation, sociale et défensive (dans le meilleur des cas, car elle peut aussi, inversement, servir à dévoiler ce qu'un film n'ose pas énoncer : *cf.* les gueules suspectes des F.T.P. dans *Le vieux fusil*). Le rapport de la connotation à la norme et au pouvoir est un rapport passif : incapable d'imagnier autre chose.

Très isolés sont les films qui tentent aujourd'hui d'échapper à la connotation (en dehors des cinéastes rosselliniens, ceux qui croient à la parole spontanée du Monde, à la Présence, à un sens unique). C'est par exemple le cas de ce que le cinéma bourgeois est convenu d'appeler les films de propagande, c'est-à-dire les films politiques dogmatiques (comme un certain nombre de films chinois, par exemple) traversés de signifiés transcendantaux. Ce qui fait là problème pour le spectateur occidental, c'est le lieu d'énonciation et l'identité de celui qui parle : trop clairs dans le cas des films dogmatiques, puisque c'est forcément une norme, un pouvoir (réel ou imaginaire) qui énoncent. Symétriquement, un cinéma comme celui de Rossellini excède tout porteur singulier, faillible : c'est le savoir absolu (Dieu, par exemple) qui cause (ce qui n'est pas très différent).

Dans ces exemples, donc, une constatation identique : le discours de la norme (divine ou autre, c'est-à-dire quand elle n'a pas honte d'elle-même, comme c'est le cas dans la société occidentale aujourd'hui ; cf. *Lacombe)* exige la dénotation (ce qui ne veut évidemment pas dire que toute dénotation est normative, cela dépend des formes de son adresse, *cf.* Bunuel). Et quand le pouvoir dénote, la connotation, comme système critique, ne fait pas le poids. Le cinéma politique, aujourd'hui, doit dénoter, s'il veut exercer un pouvoir. C'est même justement parce que le cinéma dominant ici déserte la dénotation qu'il appartient au cinéma politique de s'en emparer. Le contre-exemple idéal de la réversibilité de la connotation, c'est *Lacombe Lucien* : comment en user et en abuser pour recouvrir le sens dénoté du film — l'adhésion au nazisme, — pour irresponsabiliser l'histoire, pour opacifier autant que faire se peut l'identité de l'émetteur du discours ?

C'est ce qu'a compris *Le Petit Marcel* qui résiste à toute tentation de connotations péjoratives : pas de flics butés, de brutes à front bas dont s'abreuve le cinéma progressiste : le commissaire Mancini n'est défini que par son discours, qui est celui d'un instituteur (le discours pédagogique étant le seul assumé à visage découvert par le pouvoir), et dans le cas de celui de son adjoint, de l'amour de l'appareil. De même pour la bande de jeunes, Marcel, Garcia ou les fascistes : aucun ne signifie plus ou autre chose que ce qu'il énonce, aucun n'échappe à sa situation dans la fiction. Aucune perche tendue — ces perches innombrables, sur le mode métaphorique, qui font le succès d'un film comme *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, ou qui rassurent le spectateur de *Lacombe*. Ici, pas de dérive ; répression féroce de la métaphore. Quand Marcel, met son képi de flic à la fin du film, nous en sommes exactement au même point que lui. Ce discours sans faux-fuyants, cette façon de faire bloc à chaque scène sont une leçon dont le cinéma politique français gagnerait à s'inspirer.

Pascal KANE.



Un film du peuple tout entier
(La prime)

par
Jean Taricat

Le spectacle d'une lutte idéologique acharnée dans une entreprise soviétique étonne le spectateur occidental plutôt convaincu d'avance que là-bas le socialisme est définitivement ossifié, la critique étouffée, la révolte populaire interdite.

On dira volontiers que *La prime* est encore une fois la preuve du courage de cette génération d'intellectuels qui commence à ébranler la bureaucratie soviétique, à tel point qu'on s'empresse au sommet de le digérer (le film a reçu un important soutien officiel).

En toute apparence, *La prime* peut donc sembler une courageuse incitation à renforcer le contrôle populaire sur l'appareil de production, un appel sans équivoque : que les masses prennent l'initiative de mieux contrôler les dirigeants dans un secteur où les difficultés économiques en font une affaire d'Etat. Les pressions économiques poussant à engager ce qu'on serait tenté d'appeler une vive lutte idéologique dans l'appareil de production, à l'instar de ce qui s'est déroulé en Chine durant la révolution culturelle. Pêle-mêle, pour une meilleure santé du socialisme, des entreprises, des travailleurs.
Au fond, cela peut être ainsi désordonné dans le film par l'appui d'une conviction « marxiste » commune du genre : ce qui renforce le pouvoir des travailleurs dans l'entreprise renforce le socialisme (*voir note*).

Potapov, l'ouvrier révolté, souffre ainsi plus de l'affaiblissement du socialisme dans son pays que de la gabegie dans l'entreprise, mais il sait bien que son action sera efficace en démasquant les bureaucrates profiteurs dans son entreprise. En imposant des arrêts de travail, ceux-ci bloquent la productivité et donc la marche en avant du socialisme. Et la colère de Potapov gronde parce qu'il n'ignore pas qu'effectivement l'avenir du socialisme dépend bien de la productivité des entreprises.

Mais ce n'est là rien moins que la stricte orientation des plans soviétiques.

Faire émaner ces orientations des revendications de la base, que le local récite le national sans même que ce dernier ait à pénétrer dans le champ, que

l'ouvrier communiste joue le pseudo-contradicteur du plan, il fallait pour cela mettre en scène une scrupuleuse mascarade.

Dans une atmosphère feinte d'âpres affrontements on entendra l'ouvrier révolté assurer que la bureaucratie ne tient qu'à un assoupissement passager de la vigilance comptable des masses (et non à l'idéologie économiste même du Plan qui dicte sournoisement chaque parole de Potapov), que le socialisme se bâtit sur la productivité des entreprises (et non sur la révolutionnarisation des rapports de production), que le simple renforcement du pouvoir local des travailleurs conforte le socialisme (et non qu'il y a contradiction entre propriété collective et propriété d'Etat, etc.).

On assiste ainsi à un déroulement extérieurement déterminé dont n'est livrée dans le champ que l'anecdote de dérisoires divergences dans le pouvoir local, mais dont on sent le démiurge embusqué, toujours hors-champ, orchestrateur du dénouement, c'est-à-dire le Plan imprégné du discours économiste que Potapov ânonne dans l'excitation d'une lutte pour le pouvoir. Voyons donc un simulacre de contrôle collectif qui a évacué la contradiction qui l'oppose à la propriété d'Etat, question qui n'est pas d'opportunité dans un baraquement de chantier, on lira qu'ici s'arrête l'échelle du pouvoir contestable, à la porte du bureau. Au-delà, sacrilège !
Il est louable aujourd'hui de critiquer l'application du Plan à l'étape de l'entreprise (c'est un film de conjoncture), mais on ne discute pas le Plan. Vous pouvez critiquer la liturgie, pas le dogme, il relève d'une autre compétence.

Dès le début du film l'accord est tacite : la propriété socialiste ne fait aucun doute, mais comme elle n'est pas totalement au point, il nous faut bien évoquer cette pustule disgracieuse ; on va nous enseigner une thérapeutique confirmée pour traiter avec efficacité ce dysfonctionnement. La feinte est très subtile, car ces petites tracasseries feront un bon cosmétique à l'aval du Plan, tout en donnant l'illusion d'un vif affrontement idéologique.

Le mal est localisé : le diagnostic appartient à l'ouvrier communiste conscient. Les cadres prétendent à tort[1] que les échanges entre entreprises sont déréglés, les livraisons ne sont pas effectuées à temps... Erreur ! Potapov a mené une enquête avec son équipe, c'est la mauvaise organisation du chantier qui est en cause. Aucune faille en dehors de l'entreprise, alors c'est là qu'il faut traiter la blessure, au cœur du chantier, l'ouvrier réclame lui-même le huis clos. Le sens du huis clos est donc double : ne pas porter le litige devant les masses, c'est une affaire entre gens compétents (on verra de quel acabit, cette compétence), secondement circonscrire précisément l'étendue du pouvoir contestable, provoquer d'emblée la connivence avec le spectateur : les imperfections réelles du socialisme soviétique sont *là* et non dans de stériles querelles doctrinaires qui débordent l'enceinte de l'entreprise. Par là canaliser, dompter simplement les éventuelles indisciplines et distractions du regard par une topographie transparente des pouvoirs, c'est l'affectation du baraquement. L'espace, les places ravivent sans cesse la nécessaire complicité d'origine qui écarte du champ visible la parole des planificateurs. Et comme la concurrence inter-entreprises, celle qui développe l'accumulation privée des moyens de production et la bureaucratisation (la question de fond donc), est entrée dans le champ illicitement par la voix de dirigeants retors, on sait déjà que dans cette voie on ne peut que se fourvoyer. Il n'y a donc plus d'hésitation, la question de la productivité *dans* l'entreprise engage bien à elle seule le succès ou la défaite du socialisme ; c'est dans l'usine que se joue l'avenir d'un socialisme, et pas ailleurs, comme des dirigeants roublards voudraient nous en convaincre. En dominant ainsi les égarements vers cet ailleurs qui questionneraient le sens même de ce socialisme, la topographie du dehors et du dedans, du Plan et de son application, du sacré et du profane, assure la machination parfaite du hors-

1. Il est tout à fait notable de signaler que l'identification du mal par les dirigeants de l'usine porte sur le dérèglement des échanges inter-entreprises. Donc attaque contre le Plan, donc incursion illicite de leur part dans le dogme, transgression du code initial. Ils rejoignent en cela les critiques « gauchistes » occidentales et chinoises du « socialisme » soviétique. Le masque tombe, on voit dans quel camp sont ces gens-là.

champ : faire discrètement suinter l'économisme des planificateurs dans une longue séance de critique-autocritique à la chinoise.

Bien encadrée dans un décor hermétique, la contestation fera illusion. Il n'y a plus qu'à racoler les signes extérieurs de la lutte anti-autoritaire, la révolte d'un communiste contre son parti pour faire part du renforcement imminent du pouvoir populaire..., tandis que tous les protagonistes, Potapov inclus, entonnent la même chanson de la productivité dans une ambiance simulée d'intense affrontement idéologique. Résultat : la connivence ne peut défaillir (à tel point que la vigilance de *Libération* en a passablement souffert si l'on en croit l'article de Doyon : Potapov, héros de l'anti-bureaucratisme). Ainsi, confortablement protégé par de ridicules désaccords, avec la sereine assurance de la juste révolte, Potapov assure tranquillement que pour approfondir la transformation des rapports de propriétés socialiste il faut avant tout s'appuyer sur l'augmentation de la productivité du travail et des entreprises. Tout auréolé des apparences de la révolte, l'ouvrier semble bousculer la bureaucratie alors qu'il ressasse le triste discours des planificateurs qui a si bien engendré cette bureaucratie.

Le simulacre de lutte pour le pouvoir, dans lequel brille la « révolte » de Potapov, camoufle habilement l'uniformité des points de vue de chacun des protagonistes. La socialisation des forces productives est le résultat « naturel » du développement de l'accumulation industrielle socialiste, la propriété socialiste assure ses meilleures fondations par le développement du machinisme, bref, les rapports de propriété socialistes s'affermissent du simple développement des forces productives. Ce qui y fait entrave (donc les arrêts de travail) retarde le socialisme, ce qui le facilite (donc quelqu'un comme Potapov) promeut ce socialisme. Chacun dans le bureau est en réalité convaincu de cela, les divergences autour des cahiers de comptes sont de détail. (Notez au passage que Potapov ne s'oppose pas aux stimulants matériels mais à ceux mal acquis.)

Et pourtant la dramaturgie explore minutieusement les divergences de diagnostic car elle s'en nourrit pour gorger le baraquement de pseudo-antagonismes de pouvoir. Et c'est eux qui seront le vecteur occulte, dans le champ, de la rationalité productiviste du Plan ; on croira entendre Potapov, ses partisans, ses adversaires dans d'éperdues contradictions, il n'y a, en réalité, que la litanie économiste du Gosplan.

Le « succès » de la restauration du « pouvoir populaire » bénéficie, dans le champ, du sacrifice du dirigeant véreux. L'enjeu des contradictions dans le baraquement, ce n'est donc pas des broutilles, ni le simple panache qui consiste à refuser une prime, c'est tout simplement la fidélité ou la trahison de la révolution, il faut donc prendre au sérieux ces antagonismes. La rupture pressentie de la belle carrière du dirigeant représente la mise en scène de la victoire ou de la défaite du socialisme, et l'acceptation du verdict final par l'accusé, s'offrant tout entier à l'engrenage du bannissement, atteste à l'écran de la salubrité de ce socialisme qui n'hésite pas à briser la carrière d'un dirigeant douteux. Moralité : la dégénérescence bureaucratique incombe aux bureaucrates, il n'y a qu'à les changer. L'analyse révisionniste officielle des tares de l'économie soviétique ne dépasse pas cette tautologie. Brejnev parlait, au 25ᵉ Congrès du P.C.U.S., « d'erreurs de planification, de mauvaise gestion, d'irresponsabilité, de bureaucratisme ».

Si l'on constate de tels symptômes il suffit d'imiter Potapov, de convoquer les détenteurs du pouvoir local, de réveiller l'attention gestionnaire des masses pour démasquer les dirigeants assoupis..., et, normalement, le pouvoir populaire se remet en place puisqu'il se joue dans l'entreprise par une redistribution des compétences économiques.

Dans le huis clos les attributaires du pouvoir sont tous présents, la totalité du pouvoir local y siège, pas d'absent, pas de morceaux de pouvoir oubliés, la solution est donc certainement là, et chaque parcelle en est typée, le directeur, ingénieur, économiste, responsable du Plan, chef de sécurité, etc., la gradation du pouvoir se superpose exactement à la division technique du travail. Le typage répond ici à une visée essentielle : l'objectivation des rapports de force dans l'entreprise par l'imprescriptibilité de l'organisation « scientifique » du travail. Rappel discret des orientations du Plan, le pouvoir populaire est sain lorsqu'à chaque poste du procès de travail une sentinelle consciente veille à la productivité (... donc au socialisme). Il y a redondance de la litanie par le typage : la question du pouvoir est locale et technique, assurent les protagonistes par leur simple présence dans le champ.

Bref ! pour congédier du champ l'obscur discours révisionniste du productivisme dans la transformation des rapports de propriété socialistes, il aura fallu convoquer toutes ces émanations diffuses mais familières aux procès de travail : contre la bureaucratie, démasquer les mauvais bureaucrates, constituer un corps populaire de sentinelles de la productivité, excellentes propagandistes de cet automatisme des rapports infrastructure-superstructure qui forme le soubassement idéologique le plus enfoui du film (l'économisme). Apprenons dans ce simulacre combien la bureaucratie s'en nourrit.

Jean TARICAT.

Potapov



Post-scriptum

La situation réelle des socialismes aujourd'hui est celle de la contradiction entre propriété collective et propriété d'Etat. Situation de transition qui doit, dans la meilleure hypothèse, déboucher sur la propriété socialiste, c'est-à-dire le contrôle social sur un procès de production unifié. La contradiction de la transition oppose donc un contrôle collectif (propriété collective, contrôle contractuel par le Plan) sur une foule de procès de production éparpillés (entreprises, kolkhozes, communes populaires, etc.) à un contrôle social centralisé sur des procès de production regroupés (propriété d'Etat, contrôle direct par le Plan).

L'intérêt de tel secteur sous contrôle collectif ne converge donc pas nécessairement avec celui de tel autre secteur sous même contrôle ou sous contrôle d'Etat. La concurrence inter-entreprise reste toujours possible avec le spectre de l'accumulation privée des moyens de production.

L'apprentissage du pouvoir collectif a nécessité (lorsqu'il a eu lieu) de profondes transformations idéologiques pour dominer les habitudes du contrôle privé ; il en est de même, à une plus grande échelle, pour l'apprentissage du contrôle social. C'est ainsi que les choix idéologiques d'un Plan doivent dépasser amplement la démocratisation des techniques de gestion (déviation économiste). Sous tous ces aspects le pouvoir local est en contradiction avec le pouvoir national, le collectif avec l'étatisé, l'entreprise avec le Plan. Il n'en va donc pas dans la réalité comme dans le schématisme de la conception vulgaire.

La ramification idéologique maîtresse de cette conception est la négation de la lutte de classes sous le socialisme, puisqu'il n'y a pas d'intérêts économiques contradictoires, les planificateurs bardés de science « marxiste » harmonisant par la vertu du Savoir le passage des formes inférieures de propriété aux formes supérieures. Lorsque ce schématisme est érigé en doctrine d'Etat et de parti (S. Mikaelian déclare à *Libération* qu'il n'y a pas de luttes de classes en U.R.S.S., mais juste des « conflits »), on peut s'attendre à voir la contradiction, qui existe malgré tout, résolue de curieuse manière, avec son cortège de difficultés économiques et ses dégradations bureaucratiques que l'on se résout alors à présenter comme de petits accrocs du pouvoir socialiste..., comme si les dérèglements du pouvoir local n'étaient pas l'image microscopique d'un pouvoir populaire altéré, comme si l'apprentissage du pouvoir socialiste dans l'entreprise (la conscience de la prééminence de l'intérêt collectif sur l'intérêt privé, puis de l'intérêt social sur l'intérêt collectif) se condensait en un marketing de masse et pouvait échapper à un apprentissage plus éclectique, idéologique et politique, du pouvoir à l'école dans la famille, dans la consommation, les organisations de masses, etc., non pas pour généraliser comme on le croit souvent la lutte anti-autoritaire, mais pour révolutionnariser les rapports de production.

L'adhésion à la conception vulgaire oblige donc à occulter la contradiction entre formes de propriété et à énoncer une continuité de l'une à l'autre : le contrôle collectif engendre spontanément le contrôle socialiste par la socialisation croissante des forces productives. Dans ce cas il n'y a plus place que pour une variété atrophiée de l'apprentissage de masse du pouvoir (qui motive la « révolte » de Potapov), celle de la gestion, ersatz de formation idéologique et politique, qui stimulera la productivité et soi-disant l'émergence du socialisme.

De là l'idéologie productiviste, économiste qui guide le Plan soviétique et, mine de rien, l'incartade de Potapov. J.T.



Lignes et voies
(Macadam à deux voies)

par
Pascal Bonitzer

Même à retardement, il faut parler de *Macadam à deux voies*, de Monte Hellman. Ce film admirable, sorti à la sauvette et retiré aussitôt de l'affiche, est passé à peu près inaperçu. Nous aussi, nous l'avons manqué, nous avons parlé de *Milestones* et nous n'avons pas parlé de *Macadam à deux voies*. Or, sur un terrain semblable et différent, on peut presque — à mon avis — préférer ce dernier.

On peut le lui préférer parce que Monte Hellman est moins dupe que Kramer de la vérité, de la communication intersubjective, de la parole tribale, du messianisme révolutionnaire. Certes, l'objet n'est pas le même, ni la façon de filmer, le type de production, de travail, de narration, de montage. Monte Hellman ne traite pas une traversée mosaïque de la mer Rouge, il ne rassemble pas une mémoire éparpillée, une parole soufflée aux quatre vents. Il ne met en scène que trois ou quatre petits personnages et deux autos qu'on ne lâche pas un seul instant ; sur le passé de ces personnages, on ne saura jamais rien : c'est qu'ils n'en ont pas. Visiblement, pour Monte Hellman, la notion de passé, de mémoire, de récollection des vies antérieures brûlées, est une chose tout à fait ridicule, une duperie : n'est-ce pas ce que dit en clair « GTO » (Warren Oates), qui à chaque auto-stoppeur qu'il embarque sert une version différente de l'histoire de sa vie, aussi vraie, aussi fausse que les précédentes, et qui n'a d'autre effet que de ruiner celles-ci, de cette comique répétition mythomaniaque ? N'est-ce pas ce que signifie aussi l'image finale autophage, image de la pellicule brûlant (d'un effet semblable à celui, célèbre, de *Persona*, mais ici plus riche et plus fort), comme pour dire : « Eh bien ! oui, un film est un film, une sorte de mémoire aussi, un appareil à conserver une image du passé, des événements morts ou des événements fictifs, et ce n'est rien, rien qu'une bande de celluloïd inflammable, à vous de jouer maintenant, à vous de jouer. »

Pourquoi alors comparer *Milestones* et *Two-Lane Black-Top* ? Pourquoi confronter deux films dont j'ai commencé par dire qu'ils étaient si différents ? C'est qu'il s'agit aussi, dans *Macadam à deux voies*, de la traversée de l'Amérique blanche, et même petite-blanche, de mesurer l'écart conflictuel entre les grands dérivants des années 70, la dislocation sociale qu'ils produisent, ou reflètent, et

la reproduction des stéréotypes sociaux de l'Amérique blanche et fasciste. Le conflit a ici la forme du duel, des courses de voitures pour de l'argent : or il ne s'agit nullement de « duels » de type classique (j'entends du point de vue cinématographique et narratif), soit de la lutte à mort imaginaire et dérisoire telle que l'illustre, par exemple, et justement, le film *Duel* ; il s'agit ici d'un duel, si l'on peut dire, *à deux voies*.

Il est d'une évidence constante, bien que jamais énoncée, que ces courses de voitures dont le caractère conflictuel et même idéologiquement conflictuel est patent, n'ont pas le même sens, jamais, pour les adversaires en présence. Il est évident, quoique difficilement énonçable, que les deux garçons à la Chevrolet, bien que jouant le jeu à fond, sont tout à fait ailleurs que dans la rivalité tout américaine du *struggle for life* qui surdétermine les compétitions sportives, et qui implique la réciprocité imaginaire des compétiteurs au regard du but. Ce que ces courses, ces compétitions illustrent, ce n'est pas la contradiction plus ou moins antagoniste, la lutte à mort entre deux visages de l'Amérique post-vietnamienne, *c'est l'absence de rapport. Macadam à deux voies*, pas deux voies parallèles, pas deux-voies-deux-lignes antagonistes, deux voies sans rapport parce que l'une est à la fois droite et circulaire et l'autre va dans tous les sens.

Mais c'est encore trop dire, c'est présenter un tableau encore trop conflictuel, contradictoire, binaire, d'un film qui l'est si peu, dont la dérive calculée du récit multiplie les simulacres avec les rencontres ; même l'image massive de l'Amérique des petits-Blancs fascistes n'y résiste pas, s'effiloche : on croise bien quelques têtes de bouchers à cheveux en brosse, quelques faciès anxiogènes, mais ce qu'il y a derrière n'est pas toujours ce que l'on pourrait croire ; ainsi le cow-boy très « country » que GTO embarque se révèle presque aussitôt un gentil pédé, timide et entreprenant à la fois... De même le laconisme viriloïde des occupants de la Chevrolet, que l'on peut croire d'abord exprimer une mâle maîtrise, une hypercompétence d'aventuriers de style hollywoodien néo, perd ce sens avec l'arrivée de la fille.

La *rencontre*, la rencontre autour de quoi tourne tout film, est ici éparpillée, éclatée, déshydratée, molécularisée. *Two-Lane : Black-Top* est l'anti *Easy Rider*. Le succès de *Easy Rider* reposait sur une héroïsation néohollywoodienne des marginaux, le voyage était orienté — la descente tragique vers le *Deep South*, et le destin inéluctable des héros, — c'était un film tragique, linéaire, « molaire » comme diraient Deleuze et Guattari, au fond traditionnel et rassurant. Le spectre de la « mauvaise rencontre », qui hantait le film, se manifestait ; la violence enfin explosait. Dans *Macadam à deux voies*, pérégrination aussi dans un pays supposé hostile (voir la séquence à peu près géniale du changement des plaques d'immatriculation), ça n'explose jamais, la grande mauvaise rencontre du récit dramatique, la Catastrophe, n'existent pas. Non que la violence ne soit pas présente : on tombe parfois sur un accident, un mort. Mais ce n'est jamais reporté au registre du destin, du tragique, du mythe. C'est un micro-événement dans une constellation d'événements micro ; le récit est moléculaire et par principe illimité (c'est aussi ce que veut dire l'inflammation de la pellicule à la fin).

La loi de cette illimitation anti-tragique des événements est portée par « la fille » (à noter que les personnages ont peu ou pas de nom ; « GTO » est nommé ainsi d'après la marque de sa voiture, par exemple ; on oublie celui des autres, et d'ailleurs, ils se parlent à peine ; la logorrhée de GTO est aussi un équivalent du silence). Elle passe de l'un à l'autre mais avec une sorte de sérieux, ou plutôt de rigueur, qui suffit à exonérer le personnage de toute

dimension dérisoire (rien à voir avec le regard si facilement méprisant d'Altman sur la constellation de crapules, de niais et de sottes de *Nashville*, constellation faussement dispersée, parfaitement équilibrée et centrée sous le regard du maître). Les hommes du film feignent d'être tentés, ou sont réellement tentés, de se fixer avec elle quelque part, d'en finir avec le nomadisme, de se territorialiser quelque part. Mais elle qui vient de n'importe où — d'elle non plus on ne saura rien de plus que ses actes, il y a là comme un défi tacite aux spectateurs : vous voudriez bien en savoir plus, les épingler sur un modèle, un groupe, une classe, une identité, une mémoire ? voyez plutôt, voyez qu'il n'y a rien à voir, — elle qui vient de n'importe où, va n'importe où ; et sans fin, sans paroles, fait et défait les liaisons, établit sans cesse de nouveaux contacts, élargit le réseau des connexions et bien sûr disparaît, assurant avec la blessure de sa disparition la loi des rencontres éphémères : plus rien après elle ne permet au film de finir, et c'est ce qui donne peut-être au délaissé ce masque de dure haine, avant que ne brûle la pellicule même, et au moment d'entamer la nième course, cette fois avec l'occupant aux cheveux ras d'une voiture noire marquée des lettres SS. Hasard, sans doute. Mais le hasard et l'indifférence sont le moteur même de ce film, qui règle ainsi insensiblement tous les comptes avec l'ancien cinéma de différence aiguë et de nécessité mortelle.

Pascal BONITZER.




DANCING



Exhibition
(Xala)

par
Danièle Dubroux

Le « Xala », c'est quelque chose qu'on attrape, quelque chose en plus comme un corps étranger qui vient se coller sur son corps propre. Certains, comme femmes, marabouts, mendiants-sorciers ont ce pouvoir de vous le coller au corps comme de vous en délivrer.

En français ça s'appelle l'impuissance, c'est-à-dire un masque qui couvre deux aires : sexuelle et psychique ; on a appris depuis le début du siècle que ces deux aires interféraient plus qu'on ne le croyait, mais il y a diverses manières de le dire aux gens, il y a même une certaine manière de le « conter », par exemple en prenant au pied de la lettre (dans l'ordre de la lettre) ce corps étranger qui vient se greffer et c'est tout bonnement le corps de l'étranger qu'on se plaque sur le corps (un Dupont-Durand en appendice), quelque chose comme « vous n'êtes ni poil ni duvet », quelque chose comme un déguisement, une dénaturation (ou dénaturalisation).

Mais *Xala*, c'est aussi un titre, suspendu comme un lustre de théâtre[1], lumière d'une double scène, d'un double corps, lumière du dessillement qui fera plein feu sur une dernière image arrêtée : une mise à nu.

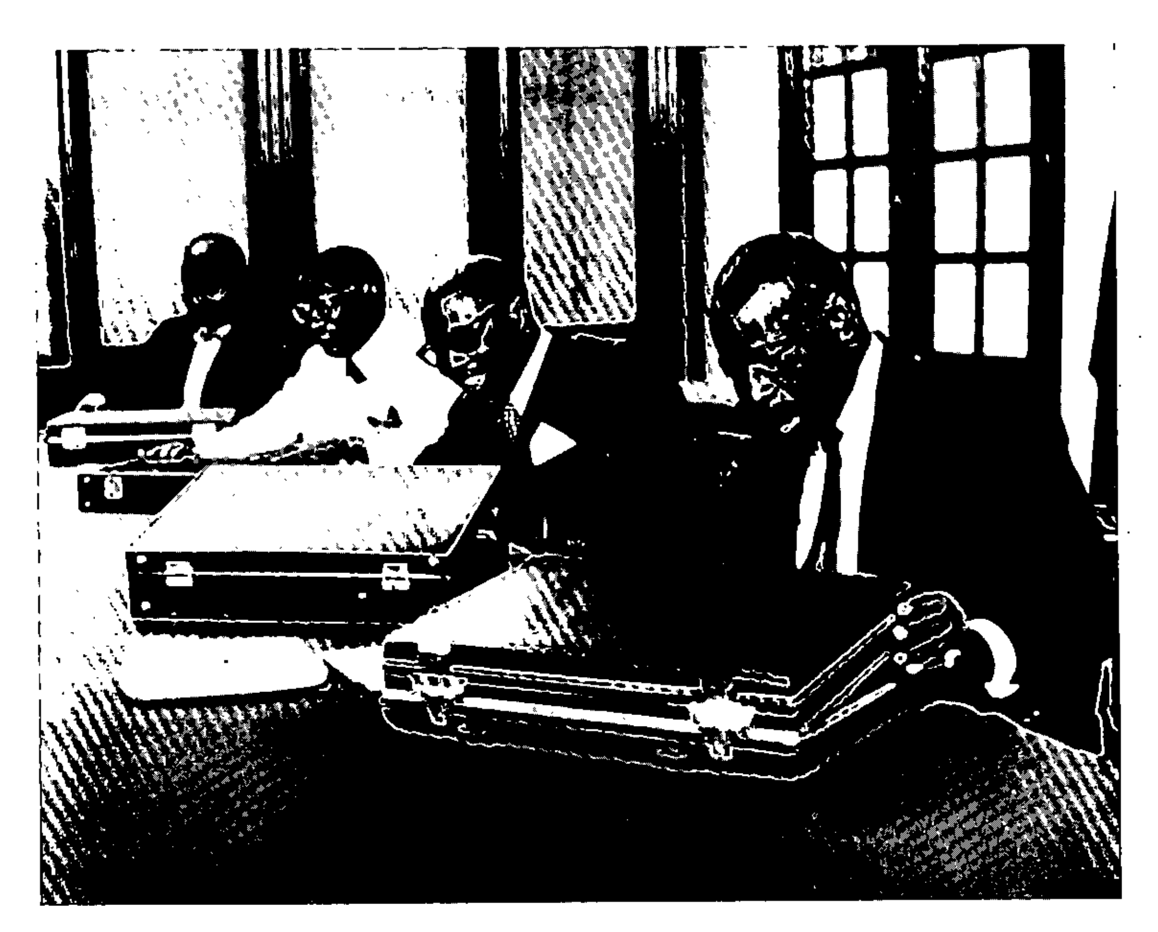
Il est ainsi une première scène où se jouera le « conte » : comme tout conte merveilleux, il s'ouvre sur le tableau d'un bonheur fastueux, sans contrainte, mais qui ne peut durer (le prestigieux mariage d'Hadji Abdou Kader Bèye). Le bonheur est toujours à perdre et le récit d'un conte n'est autre que les épreuves d'une quête.

Merveilleux, disions-nous, en cela que la magie (personnage doté d'un pouvoir surnaturel, retrait/réception d'un objet magique) ne provoque aucune surprise ni chez les personnages, ni chez le spectateur, elle fait partie du « naturel » (dans le récit), avec cette particularité que ce « naturel » est dans le réel au-delà du livre[2] Compter avec la magie étant de l'ordinaire, du quotidien dans la société africaine (à l'opposé de l'extraordinaire, du para-normal ici), si bien que le merveilleux, comme genre formel, colle au vécu sans la médiation (cependant nécessaire pour nous) d'une prélecture du livre de conte.

Sur l'autre scène se déroule ce qu'on pourrait appeler un drame bourgeois : grandeur et décadence d'un homme d'affaires africain après l'échec d'un troisième mariage (par non-consommation). C'est là que se donne à voir (s'exhibe sur un mode théâtral) cette nouvelle bourgeoisie sénégalaise, parée du luxe tapageur et dispendieux (les pièces qu'on lance aux mendiants aux portes de la villa) dont la bourgeoisie aime à se représenter.

1. La visée didactique de O S. « éclairer les masses », s'illustre en métaphores sérielles du faux semblant/dévoilement : mascarades vestimentaires, faux chèques, faux luxe, fausse identité, dévoilé, c'est-à-dire mis à jour (en lumière), pas à pas, jusqu'au dévoilement total et final du corps, la levée du masque de théâtre, des oripeaux de scène

2. O. S déclare, dans un entretien : « *Le cinéma, pour moi, commence par la littérature, mais quand j'écris je veux que la finalité soit cinématographique Je cherche que les mots deviennent des images et que les images deviennent des mots pour qu'on puisse lire un film et voir un livre* »





Alors que le conte joue sur deux cordes (le cora du mendiant), le drame, lui, joue des effets dissonants d'une fanfare, outrecuidance des cuivres, c'est la grosse machinerie (le mariage-party), c'est qu'il y va en effet de la dissonance d'une triple représentation, un décollement harmonique et visuel qui irrite : les acteurs choisis par O. S. jouent le rôle de la nouvelle bourgeoisie sénégalaise qui, elle, mime dans le réel la représentation (au cinéma, au théâtre ou ailleurs) qu'on lui donne de la bourgeoisie occidentale. C'est un jeu de mime en trois copies, comme les dernières copies d'un film, vouées aux cinémas périphériques[3] prennent des couleurs extravagantes, décollées du réel (dénaturées).

3 Samir Amin parle de « bourgeoisie périphérique » pour qualifier les nouvelles bourgeoisies du tiers monde

A ce sujet, certains critiques ont vu le film de O. S. comme une peinture grossière, simpliste, la caricature est en effet un grossissement des traits, mais elle est productrice de sens, elle signifie là où il n'y avait qu'image, elle démasque la relation spéculaire à l'autre (au corps de l'étranger, par exemple), elle en inscrit les dangers, le grossissement doit s'épaissir encore quand « *la réalité est elle-même caricature.* » (O. S.)

Dans ces deux espaces de la fiction on assiste au retrait/réattribution, attribution/retrait d'un objet magique, par la « puissance » qu'il « inocule » à celui qui le porte, il s'agit de la virilité et de l'attaché-case ; dans les deux cas d'autres ont le pouvoir de le donner ou de l'ôter (« *ce qu'une main a ôté, elle peut le remettre* ») ; l'un, bon objet est nécessaire pour l'en-soi (il est entre les mains du peuple, le mendiant-sorcier) ; l'autre, mauvais objet, est factice, importé par le corps de l'étranger (distribution des attaché-case par les représentants de la France coloniale).

Cet objet fétiche : l'« attaché-case », comme son nom l'indique, a pouvoir d'« attacher » (créer des attaches avec la France, par ex.) celui qui le porte, mais il l'identifie aussi, il le dénote comme puissance : monétaire (il a la forme et le contenant des francs C.F.A.), technique (conçu pour y déposer des dossiers genre vaste projet d'investissement). Il s'avère un signe valeur dans cette prolifération soudaine de signes par lesquels la nouvelle bourgeoisie sénégalaise se dé/signe. C'est là le pouvoir de la caméra, s'arrêter sur ces signes, les figer un instant (en photogramme) dans leur circularité manipulatoire : complet-veston, voiture-chauffeur, lunettes de soleil, climatiseur, eau d'Evian, coca, champagne, un couple de mariés blancs sur une pièce montée. Des posters aussi : Cabral dans la chambre de Rama, la troisième épouse en photo, style Téléavia[4]. Le surcodage : la photo dans l'image défilante du cinéma, c'est l'auteur qui se marque, s'authentifie (affiche de) *La Noire de* dans la chambre de Rama) à travers cette forêt signifiante, car tout signifie et sans cesse dans une société féodale et ce sont ces mêmes règles de fonctionnement rigoureuses du signe (« là où l'assignation est totale, restreinte, elle renvoie à un statut, à une caste ») qui sont réinvesties dans la société néo-coloniale.

4. *« Un téléviseur peut aussi être beau. »*

Pas étonnant que, l'attache-case y soit devenu le signe d'appartenance à la caste du pouvoir.

Le rôle du cinéaste serait donc celui-là : montrer à son peuple le théâtre de la contrefaçon, le jeu de simulacre qui l'assiège à son insu, puisque pour lui les signes ont encore une clarté totale ; les haillons aux mendiants (caste des intouchables), la djellaba et le parler dialectal à l'homme du village, etc.

La morale, et il y en a une dans cette histoire, là où les deux scènes convergent, c'est qu'il ne peut y avoir substitution de l'objet au signe (la puissance, la virilité n'est pas substituable au signe de la puissance : l'attaché-case). Et il faudra se dépouiller de l'autre pour retrouver l'un en passant par la loi du peuple : la scène finale.

Danièle DUBROUX.

Réserves
(Vol au-dessus d'un nid de coucou)

par
Serge Daney

Le clair de lune qui obsède Althusser de l'université de Tsinghua ou de la Sorbonne : les ouvriers n'ont pas besoin de notre science mais de notre révolte menace d'une grave crise de l'emploi sur le marché de la philosophie.

J. Rancière

A qui, à quoi, *s'identifie-t-on* au cinéma ? La réponse est simple : à la violence. Laissons de côté la question de savoir qui s'identifie *plutôt* aux personnages, aux figurants filmiques (c'est le propre des stars d'avoir le monopole de la violence, voyez l'air las-d'avoir-à-tuer du portrait géant de Belmondo qui orne le fronton du Rex), et qui s'identifie *plutôt* à la violence supposée à la caméra, qu'elle soit stylo (violence de l'écriture, cruauté de la dénotation) ou fusil (écran du fantasme, chasseur = filmeur, chassé = filmé). Il y a une autre ligne de partage à tracer, celle qui fait s'identifier (différemment ? mais de quelle différence ?) à la violence, *selon qu'elle est légale ou légitime.*

Amarrer une salle de spectateurs à de la violence *légale* (celle de la Loi, de ses représentants, de ses fonctionnaires) ou à une violence qui exige un renforcement de cette légalité (miliciens, hommes tranquilles transformés en bêtes justicières, flics qui vengent un ami), c'est contribuer à la fascisation des spectateurs. En donnant à désirer le normal, la normativité, et vite la normalisation. Dans l'idéologie fasciste, c'est la norme qui tient lieu à la fois de nature (normal = naturel) et de culture (normal = traditionnel). Cela finit comme on sait.

Amarrer une salle à de la violence *légitime,* c'est le propre des films progressistes (que nous avons appelés aussi, aux *Cahiers,* modernistes). Ces films se caractérisent par une affirmation minimum, vague mais incontournable : droit de *résister,* de ne pas se résigner à tout ce qui brime l'Homme (qui, du coup, y gagne un H majuscule), droit et devoir *de dire non.* Nous voici dans l'espace du film de Forman.

La question que ces films posent et qu'ils résolvent à la place du spectateur (et aussi pour lui sauvegarder sa place)[1] c'est : quelle violence est pour moi non seulement tolérable, mais *désirable ?* De quel *autre* j'accepte qu'elle me vienne, à quel *bon* autre j'accepte de la déléguer, par-delà (et aussi à cause de) mon impuissance de spectateur ? Car cette identification-délégation de violence ne se fait pas à n'importe qui. Ça change. C'est même ce qu'on appelle la conjoncture idéologique.

1. *Vol* est un film plutôt rassurant. Il n'y a aucune raison sérieuse pour que la critique ou le public fassent comme si la simple vision de ce film les avait mis en crise au-delà de toute expression. Ces simulacres ne sont pas sincères. S'il faut « défendre » ce

film — que, du reste, personne n'attaque, — c'est parce qu'il euphorise un imaginaire de gauche qui — depuis le silence de Sergio Leone — a singulièrement besoin d'être requinqué. Ni plus, ni moins.

2 Celle-ci devient par ailleurs le sujet privilégié de ceux qu'intéressent les rapports entre cinéma et histoire. Voir (bientôt) la lecture par Allio du dossier Rivière. Vu (déjà) celle par Tavernier du dossier Vacher *(Le juge et l'assassin)*. Occasion de marquer ici notre déception : il ne s'agit rien moins que de porter ces questions sur une scène déjà connue : celle d'un cinéma de « qualité française », contemporain de l'époque du Programme commun.

Quels sont aujourd'hui (1976) les meilleurs vecteurs de la bonne violence, de ce pouvoir de dire non, d'être radical ? Une des réponses : les fous (je laisse à dessein le mot dans la plus grande imprécision). Voir le succès de *Kaspar Hauser*. Ce n'est bien sûr pas un hasard. Ça commence à se savoir un peu partout (à l'Ouest comme à l'Est — et Forman vient de l'Est) que le pouvoir renonce à ce qu'il a lui-même, tout au long du 19e siècle, établi : la discrimination entre malades mentaux et criminels.[2] Il traite les uns comme les autres et vice versa.

Il y a deux façons de casser l'effet massif du mot « folie », deux façons aussi de casser la violence normative de la nosographie psychiatrique. On peut le généraliser et faire comme Forman en reprenant la vieille imagerie de la « nef des fous ». C'est d'ailleurs la solution hollywoodienne au traitement cinématographique de la folie : *the world is a stage, the stage is a world*. Il n'y a pas de fous parce que tout le monde l'est, pas d'asile parce que c'est le monde qui est un asile. Porte ouverte à la métaphysique (même assez rance), mais porte ouverte aussi à du carnavalesque, à de la dérision, à de la révolte. La folie n'est alors ni un « sujet à traiter » (ce que Forman se défend d'avoir fait) ni un « cas social sur lequel se pencher ». Elle devient plutôt un cadre, une scène de cabaret où on peut lâcher le héros : non-fou (enfermé par la méchanceté des autres : *Soudain l'été dernier)* ou simulateur *(Shock corridor)*. Il se produit alors une indécidabilisation généralisée (qui simule ? tous, peut-être !), génératrice de plaisir, plaisir d'une irresponsabilisation qui n'épargne rien ni personne. Dans la salle, pendant *Le Nid de coucou*, c'est plutôt la connivence ludique des supporters de MacMurphy et de son team. Transmutation de la révolte en plaisir, du malaise en euphorie. *Vol* est un film désarmant. Ce qu'il soude, dans la salle, c'est un collectif qui accepte de vivre sur un mode hallucinatoire sa perte de pouvoir, sa démission et son gain de sainteté. Démagogie.

L'autre façon, on le devine, n'a rien à voir avec ça. Elle consiste, non à reglobaliser (sur l'air, connu depuis 1968, de *« Nous sommes tous des... »)* mais à dynamiter impitoyablement *et* le mot *et* la chose, en faisant sauter l'enclos matériel de la folie, en branchant la caméra sur un autre espace, encore peu praticable, celui de toutes les expériences *réelles* qui annulent les « murs de l'asile » : Deligny/*Ce gamin, là, Le moindre geste*, Basaglia/*Fous à délier*, Laing/*Fous de vivre*, Mannoni/*Vivre à Bonneuil*, etc.

Dans la solution Forman, on joue avec les murs. Dehors ? Dedans ? Le rôle de MacMurphy (Jack Nicholson) est de jouer (et de faire jouir) de cette double possibilité. Dans l'autre solution, ce qui se lézarde en même temps que les murs de l'asile, c'est la place de la caméra, et donc, celle du spectateur. La question devient : *Où suis-je, moi, au milieu d'eux ?* Question qui n'exclut pas la mauvaise rencontre (les mongoliens dans l'usine de *Fous à délier)*, et qui exige que cette mauvaise rencontre, on puisse la surmonter.

Le bon fonctionnement du film de Forman est dû à la mise en place, dès les premiers plans, de la batterie minimum qui alimente l'imaginaire du spectateur. *Une réserve et un embrayeur*. C'est l'asile qui joue comme réserve : gens réservés, mis en réserve, réserve d'agressivité et de violence, réserve d'Indiens. L'embrayeur, MacMurphy, c'est ce qu'on pourrait appeler un « allié dans la place » : « notre homme dans la fiction » comme on peut dire « notre homme à La Havane ». Le rôle de MacMurphy consiste à figurer successivement toutes les postures possibles et désirables dans lesquelles le spectateur peut se trouver face à un lieu d'enfermement, à n'importe quel enclos. Faculté de fuir ou de rester, de simuler ou de se prendre au jeu, d'être un gamin infernal (le vote pour voir le match à la télé, puis le mime du match) ou un infirmier modèle (la balade en bateau). Ce en quoi le film ne peut que procurer le plus grand plaisir

à un public de gauche qui vit, hors cinéma, et de plus en plus mal son rapport à l'éducation (au travail culturel) et à sa conséquence obligée : l'enfermement.[3]

3. Auprès d'une large fraction du public du film : étudiants, enseignants de gauche. *Vol* a pour mérite de trouver — le premier — une scène et une résolution fantasmatique à une situation de moins en moins viable, vivable, dans le réel : celle de l'éducateur, de l'animateur, du responsable.

L'astuce du film consiste en ceci : pendant toute la première partie, on est laissé libre de croire que MacMurphy est maître du jeu (puisqu'en bon embrayeur de fiction, il possède la clé du dehors/dedans, voir la façon dont il s'enfuit du terrain de jeu). Ce sont les autres qui semblent épinglés là comme des papillons. Après l'épisode de la « nef des fous » qui le livre légalement à la merci de l'institution, MacMurphy découvre, *en même temps que le spectateur*, que les autres malades sont là pour la plupart de leur plein gré, qu'ils peuvent partir pour peu qu'ils le veuillent, alors que lui ne le peut plus. On pense à l'aphorisme de Kafka qui ouvre *Le Procès* de Welles : cette porte devant laquelle tu attendais qu'on t'appelle n'était ouverte que pour toi, et maintenant elle est fermée, à tout jamais.

A partir de là, le film peut devenir une métaphore (autre raison de son succès) de *tous* les lieux où non seulement s'exerce un pouvoir mais où ceux qui le subissent s'en accommodent, ne peuvent plus imaginer de vie en dehors de lui (résignation, hospitalisme). Un Goulag, qui sait ? L'erreur de MacMurphy devient du coup plus évidente : il a utilisé sa liberté *(celle même que le spectateur lui a déléguée, liberté de dire non, droit d'être violent)* à jouer le bon Samaritain, le chef scout ou l'animateur culturel. Problématique d'intellectuel de gauche : il a voulu aider les gens *de force* alors qu'il ne pouvait leur faire don, à tout hasard, que de son naufrage et de sa gaieté.

C'est alors que l'Indien sort de sa réserve. Il apparaît *in extremis* que le vrai simulateur, c'est lui. Ce n'est pas de révolte qu'il a besoin, c'est de bien autre chose : le temps de recomposer ses forces. L'opération par laquelle le spectateur a adhéré au film (déléguer sa violence à MacMurphy) se reproduit *dans* le film : MacMurphy délègue sa violence à Big Chief. Son bon autre, à lui, c'est la figure maternante, colossale, de l'Indien : le tiers monde.

Seulement, Big Chief ne fait pas les mêmes erreurs que MacMurphy. Il sait qu'il ne faut rien laisser derrière soi, qu'il ne faut pas avoir d'allié dans la place,[4] qu'il faut l'étouffer, lui tordre le cou. Il sait (et Forman fait semblant de le savoir avec lui) qu'il faut en finir avec la réserve.

4. Le spectateur s'est endurci ces derniers temps : il peut *tout* voir. Sauf sa place ruinée.

Serge DANEY.



L'Olympia, d'E. Manet

DIFFAMATIONS
(Fragments)

Prétexte : Karl May, de H.J. Syberberg

par
Jean-Pierre Oudart

HIER

Passionnant film. D'abord par son objet : l'évocation d'un écrivain, auteur de romans exotiques populaires, à la fin du 19e siècle, en Allemagne. Cette littérature exotique, qui se met à proliférer en Europe, à cette époque, vient avec la colonisation et la montée du racisme — portée par des courants dont la recherche ethnographique est en partie issue. Discours mi-rêvé, mi-délirant, sur l'Autre, l'autre race, l'autre ethnie. Discours sur sa jouissance, non moins énigmatique que la jouissance féminine, autre objet privilégié de la littérature du temps.

Pour ce qui fut de la position sociale de ceux qui en ont été les écrivains, le film s'avance dans une direction par où ses références historiques éclairent encore la situation paradoxale de l'artiste au sein des sociétés bourgeoises aujourd'hui, à porter son interrogation (on aura rarement vu film moinsassertif) sur ce qu'on lui prêtait, pour en faire un objet de scandale : un savoir sur la jouissance de l'Autre, un accès et une complaisance à cette jouissance qui le faisait tomber, régulièrement, sous le coup de la diffamation. Tant il est vrai que la diffamation est la grande affaire politique et policière qui met aux prises les artistes et leur bourgeoisie, et qu'elle est le prix qu'ils ont souvent payé de mettre en écrit, et en fables, cette jouissance de l'Autre dont elle s'enchantait, à condition qu'il ne lui en revienne pas des échos qui troublent la sienne, ou qui ne mettent pas en cause son régime de manière trop flagrante.

Pour ce qui est de Karl May, dans le labyrinthe, véritablement kafkaïen, de procédures juridiques avec lesquelles il est en prise, tout au long du film, ce qui est traqué sans répit par ses accusateurs et n'en finit pas de se dérober, c'est ce en quoi ses écrits, véritablement, lui tiennent au corps. Ils veulent tout en savoir, ils veulent savoir toute la vérité, et pour cela, lancent des accusations tous azimuts, sur sa sexualité, sur ses textes, sur leur référent : avant d'écrire ses grands romans à succès, n'a-t-il pas commis, dans sa jeunesse, des écrits pornographiques ? Est-on certain qu'il visite les contrées qu'il décrit, ou ne fait-il pas plutôt poster des lettres de l'étranger, pour brouiller les pistes ? A-t-il bien écrit lui-mêle certaines pages, jugées licencieuses, ou s'agit-il de rajouts des éditeurs ? A-t-il eu des relations homosexuelles avec un indien, héros d'un de ses livres ? Autant de pistes dont se tisse l'énigme du personnage, et dont le fait qu'elles ne se rejoignent jamais tout à fait constitue, précisément, le scandale. Car comment, de ce fait, tout savoir sur la jouissance de l'artiste ?

Manifestement, ce savoir se dérobe : ce qu'enclôt la mythologie bourgeoise de l'artiste inspiré des dieux, c'est un effet du développement historique des pratiques signifiantes qui a déterminé leurs produits à apparaître, sur la scène du marché, divisés — divisés par ce que leur élaboration a pu donner à supposer, à fabuler, à diffamer, en fait d'accès à la jouissance d'un Autre, identifié à l'autre ethnie dans le cas de la littérature exotique, aux peuples de l'ancien temps pour la littérature antique et médiévale (rétro avant la lettre), d'un Autre, encore, appelé, évoqué, invoqué par le rêve, le délire, la drogue (Autre qui ne s'appelait pas encore inconscient).

A l'artiste bourgeois, on n'a pas cessé de prêter, de par sa pratique d'écriture, toute tissée des élucubrations courant dans le discours commun sur les sociétés autres, sur la crise permanente des mœurs de sa société, l'arrière-pensée, concrétisée par ses écrits, soit de complaire à une jouissance (plus ou moins inavouable) de l'Autre, soit de s'en réserver l'évocation. *Effets diviseurs de l'écriture*, qu'on a quelquefois peine à concevoir, dans leur portée, dans leur répercussion sociale, quand il s'agit non pas de littérature, mais de peinture : réfléchissons par exemple au scandale Manet, à ce peintre dont les bizarres croûtes, comparées à celles de l'Académie, n'apparaissent pas toujours, à vue d'œil, si différentes, si ce n'est que l'accentuation, picturale, de leur facture, les fait apparaître dédiées moins aux maîtres dont Manet couchait l'effigie qu'aux

peintres (Hals, Velasquez, Goya), dont il faisait chanter — trop fort — les accents. Là est la *touche* du scandale, de ce que ces tableaux témoignent d'une jouissance qui n'est d'aucun prix, d'aucune valeur pour les spectateurs, mais dont l'évocation n'en suscite pas moins la hargne de leur *invidia*, du mauvais œil de la bourgeoisie à l'encontre d'un artiste soupçonné de ne pas vénérer ses valeurs, et de s'en foutre.

Par quoi il s'avère que la diffamation dont l'artiste faisait l'objet n'était jamais toute portée par telle ou telle pièce à conviction dont on l'accablait, quand c'étaient ses écrits mêmes qui, matériellement, lui donnaient corps : je repense à Manet, à la folie du geste de l'impératrice souffletant « Olympia »...

Mais aussi, sans doute, à la diffamation, l'artiste ne se prêtait que trop, à se parer de ses écrits, comme de trop belles plumes.

AUJOURD'HUI

Laissons reposer, tel qu'en lui-même les dernières images du film l'exposent, Karl May, l'artiste diffamé (et veillé par une femme), entouré des trophées de ses voyages et revêtu d'oripeaux exotiques. Images bien propres à flatter, du côté des spectateurs, le culte de ce qu'on appelle la « marginalité » — soit des divers modes de jouissance qui s'élaborent dans les franges, dans les plis, dans les pores d'un système social dont les processus de ségrégation intérieurs (réalisés à grande échelle aux U.S.A.) canalisent et contiennent, dans une large mesure, des révoltes qu'on aurait tort de mésestimer, quant au potentiel de résistances qui s'y accumule.

Résistances, révoltes, jouissances : nous sommes déterminés à nous situer, dans leurs nœuds et dans leurs réseaux. Il n'y a pas de fronts de luttes « secondaires », et il faudra bien en tirer toutes les conséquences : coupures idéologiques et politiques, coupures dans la théorie. Il n'y a plus pour nous (pour moi, en tout cas) aucune commune mesure entre le discours qu'on appelle l'économie politique, qui élabore un savoir sur la jouissance capitaliste dont Lacan nous rappelle qu'« *une science économique inspirée du Capital ne conduit pas nécessairement à en user comme pouvoir de révolution* », et ce que la psychanalyse élucubre depuis trois quarts de siècle comme approche des investissements désirants — aucune sauf à traiter les appareils (de production et autres) comme des corps, des assemblages de corps et de réseaux dont la jouissance tient, matériellement, à leur fonctionnement, et qui barre, censure, refoule les autres, et précipite des processus de ségrégation qui n'ont aucun ancrage dans le discours marxiste.

AILLEURS

Pourquoi les sociétés dites socialistes (l'U.R.S.S.) censurent-elles si violemment des produits apparemment aussi inoffensifs, politiquement, que la peinture abstraite, par exemple ? Parce qu'un tableau peut devenir un drapeau, dirait un sociologue. Oui, mais le scandale, dans ces sociétés (et il y en a de plus graves), ne tient-il pas à ce qu'une telle production, fondamentalement, évoque un mode d'accès à une jouissance autre, sans commune mesure avec celle dont les travailleurs, appareillés dans leur système de production étatisé, accommodent leurs désirs et leurs tâches à une morale du bien commun qui se paie par les camps de concentrations et les hôpitaux psychiatriques ? Ça n'est pas œuvre de bon sens, ça ne peut pas tomber dans le bien commun, ça se censure, ces écrits-là. Et ça se diffame autant qu'on peut.

ICI

Plus près de nous, suivons encore ce fil, *d'une jouissance qui divise, politiquement, l'écriture.* S'il y a, aujourd'hui, un cinéaste diffamé, insulté, c'est Godard, avec *Numéro deux*. En quoi consiste le scandale ? Godard n'y va pas par quatre chemins, pour :
1) Barrer la jouissance des spectateurs (de gauche), en déconnectant ses images du tissu de bon sens dont ils pourraient la soutenir. Ces images de leaders politiques, d'usines, de couples, il ne les monte pas dans le sens du progrès où elles sont attendues : progrès dans le savoir, progrès dans la révolte, progrès dans le pouvoir. Femme + homme, ça pourrait aller dans le sens de la révolte féministe. Usine + couple, ça pourrait aller dans le sens du familialisme P.C.F. Mitterrand + usine + famille, ça pourrait aller dans le sens du Programme commun. Femme + homme + usine, ça pourrait faire miroiter une interprétation sociologique des rapports entre sexes, etc.
2) Marquer que cette barre, il la tient, lui qui écrit le film, et la place à contre-sens, systématiquement.

Il y a des gens que ça met en crise, qui crient à la maîtrise, et au mépris — et pis, lui prêtent l'infamant projet d'en jouir. Pourtant, qui jouit de la crise, sinon les gouvernants : qui méprise, sinon les appareils qui en amalgament, dans leurs discours œcuméniques, les termes ; et qui maîtrise, sinon les cinéastes qui fabriquent des *Vincent, François,* et Autres ? Au moins ceux-là jouissent-ils de leur bon sens, au regard de beaucoup.

ICI ET AILLEURS

Bien difficile, par les temps qui courent, de donner corps-écrit à une jouissance qui ne complaise pas à un tel bon sens. Ceux qui s'y risquent, on les neutralise par la diffamation, quand ils sont proches, ou par la fabulation, quand ils sont loin — exotiques. *Milestones* a pu faire gazouiller les oiseaux de « Positif », à prêter, sans doute, à cette fabulation sans cesse démentie pourtant, dans le corps du film, par les accrocs dont se signe, comme des cicatrices de mémoire (de mémoire de vivants, pas de morts), l'ancrage des corps à une histoire qui nous est proche parce que le film, l'écrit, les situe dans la dimension d'une jouissance qui tient à quoi ? Pas à nager dans les eaux d'un bon sens historique hasardeux, ni aller à contre-courant *(underground),* ni par principe contredire *(Milestones* ne contredit pas *Nashville),* mais à marquer des lignes de résistance à l'Amérique impérialiste, précaires sans doute autant que les corps qui les tracent.

ENCORE

Un procès en diffamation, ça ne cesse pas de s'écrire — et surtout, ça se met en scène. Gardez en mémoire la mort de Pasolini, et rappelez-vous comment la presse fasciste, de son vivant, alimentait ses accusations : homosexuel, penseur à gauche — penseur à gauche et artiste international — artiste international et homosexuel. Ce couplage n'est bien sûr pas indifférent : il s'agissait d'alimenter les pires fantasmes de parasitage de la société bourgeoise par ceux qu'elle ne cesse pas de réprimer, d'emprisonner ou de tuer. De convertir ses actes de ségrégation intérieurs en l'idée (délire offensif) d'un extérieur menaçant, occulte

et omniprésent, dont Pasolini pouvait être, parmi beaucoup d'autres, la pièce à conviction vivante.

Mais pourquoi cette décharge d'insultes à l'annonce de sa mort, ces écrits déchaînés disposés en regard de sa dernière photographie ? Cette image couplée à ces injures criantes, qu'est-ce, sinon le retour de refoulé des photographies silencieuses et terrifiantes des morts de la Commune de Paris (*cf.* S.D. : « Un tombeau pour l'œil », et S.T. : « Le hasard arbitraire »), ici organisé en mise en scène sadienne comme le dernier acte du procès fait à un cadavre qu'il fallait rappeler à l'existence, évoquer vivant, pour alimenter encore la jouissance des lecteurs, pour la perpétuer même jusqu'à ce qu'elle s'avoue (sous le manteau de la sentence morale) : il a eu la mort qu'il cherchait, qu'il désirait — c'est-à-dire celle dont les lecteurs fascistes pouvaient jouir comme d'un spectacle, en inventant un personnage d'exécuteur-complice inclus dans le tableau de ce qu'ils supposaient à Pasolini, en fait de jouissance — comme du dernier chapitre d'un roman à sensation.

Jean-Pierre OUDART.

Karl May, de Hans Jürgen Syberberg



DE QUI DEPEND QUE L'OPPRESSION DEMEURE ? (P.-A. Boutang, F. Mohr)

De qui dépend que l'oppression demeure ? De quoi dépend que le fascisme s'installe, se réinstalle, grignote la société civile, dès le moment qu'il a déjà accès à l'appareil d'Etat ?

Dans le film de B. et M., Volker Schlöndorff développe une argumentation calme et pertinente : il n'y a pas eu de rupture (de masse) entre les régimes qui se sont succédé en Allemagne depuis la guerre, pas de rupture entre nazisme et République. A chaque fois, un nouveau régime fait table rase du passé, comme si l'Allemagne, à chaque période, ne voulait rien savoir d'elle-même et de son histoire. Il s'est forgé un consensus de refoulé, que l'explosion de violence provoquée par la fraction armée rouge (la bande à Baader) n'aura pour effet que de réactiver. Car c'est un consensus actif, qui se donne du cœur au ventre pour s'installer et s'imposer aux yeux de tous, se légitimer d'une histoire. L'histoire de la « bande à Baader » la force, le courage mais aussi la folie du groupe Baader, ce fut de s'attaquer *directement* à l'appareil d'Etat allemand, en passant par-dessus ce consensus civil, en passant outre, c'est-à-dire en se doutant bien que celui-ci ne pouvait pas réagir différemment de la façon dont il a réagi. Et le corps social dans son entier va se charger d'exclure, mettre *définitivement* en marge (enfermer ou tuer) le petit nombre de gens qui s'étaient mis en tête de faire parler ce refoulé, de faire parler la vérité de l'Etat allemand, la sinistre vérité de sa nature de classe.

Problème de la mémoire : quand on écoute attentivement V.S., on ne peut s'empêcher de poser la question : *qui*, dans l'Allemagne social-démocrate, peut être la mémoire du passé, la bonne ou mauvaise conscience de tous les errements ? A proprement parler, personne, c'est-à-dire aucune couche sociale qui n'ait été intégrée dans la nouvelle idéologie d'Etat, personne, mis à part la jeunesse radicalisée, dont la « bande à Baader » est quelque peu issue. Et justement, cette jeunesse radicalisée, qu'a-t-elle à voir avec ce passé scabreux, cette politique honteuse par laquelle les classes dirigeantes ont mené le peuple allemand tout au long de ce siècle ? Pas grand-chose, et pourtant, c'est avec ce passé que la gauche extra-parlementaire se débat, et dont malgré tout elle a charge de rendre compte.,

Il suffirait de deux plans : celui d'un charnier de prisonniers d'un camp de concentration nazi, et celui du cadavre, du squelette plutôt, d'Holger Meins, mort après sa longue grève de la faim dans la prison modèle de Stuttgart. Le cinéma a ce pouvoir de condensation évocateur qui met bien en vue ce raccourci de l'histoire, cet entrelacs des répressions qui se marque sur les corps, identiques, des antifascistes. Et c'est autant pour marquer l'âme des vivants. Mêmes corps, même répression, même catastrophe. Voilà qu'on se dit que la nouvelle gauche allemande se met déjà sur les rails de l'histoire qui conduisent à la mort, et que suivirent quarante années auparavant les ouvriers communistes allemands qui refusaient la barbarie. Et tout ça pourrait se passer dans le calme, dans la paix civile, sans que personne bronche, ose lever la voix contre cette barbarie larvée qui s'est installée en République Fédérale. Pas même pour H. Meins les honneurs du combat, puisqu'il est mort seul, dans sa prison, face à l'appareil d'Etat soutenu par une opinion publique entraînée à la délation par les medias.

La terrible force dérangeante du film, c'est qu'il ne recule pas devant le problème que pose la pratique politique du groupe de

Bild TERRORISTEN?





LES VIETNAMIENS ONT ACCROCHE DES PHOTOS DE NOUS SUR LES MURS DE HANOÏ CAR **l'action de la R.A.F. a Heidelberg** A DETRUIT L'ORDINATEUR QUI DIRIGEAIT LES BOMBARDEMENTS SUR LE VIETNAM DU NORD

DE QUI DÉPEND QUE L'OPPRESSION DEMEURE ?

DE NOUS



DE QUI DEPEND QU'ELLE SOIT BRISÉE ..

DE NOUS !

–des combattants de la **FRACTION ARMEE ROUGE**, prisonniers de guerre de l'impérialisme–

Baader. Il est certes aidé par la présence à l'image de Sartre et Schlöndorff, tous deux pratiquement acquis à l'idée de violence révolutionnaire. Mais cela va plus loin. Il fallait aussi ce culot qui consiste à empêcher le spectateur de se mettre en position de libre-arbitre face aux images du film. Les images du film, et les images tout court, celles de la télévision allemande qui filment l'arrestation des membres du groupe, et qui donnent au spectateur allemand le spectacle de la *force de l'Etat allemand*, en même temps que le spectacle odieux (le crime dont parle Godard dans *Numéro deux*) de la connivence média (représentation)/répression d'Etat. Le film ne recule pas face à la violence, car il est lui aussi une violence, une violence spécifique, mais une violence tout de même : la violence des images et des sons contre d'autres images et d'autres sons. Exemple : lorsque les policiers (qui sont des femmes) obligent Schiller à lever la tête pour qu'elle regarde la caméra, ou plutôt pour que la caméra la regarde, la cadre et lui inflige le déshonneur, on comprend deux choses : l'une qui est que la télévision ne pense les images qu'à partir d'une position de Pouvoir (informer = donner au Pouvoir les images qui lui manquent), l'autre, contradictoire, qui consiste à se servir de ces images, prises dans un autre discours, un autre montage, un autre film pour mettre le spectateur dans une position intenable au cinéma, celle où il ne peut jouir de la représentation, quand il est lui-même en passe d'être victime de la violence du spectacle.

S. T.

Pour la diffusion de ce film, s'adresser à ISKRA, 74, rue Albert (Paris-13ᵉ) et *Comité de soutien aux prisonniers politiques de la R.F.A.*, c/o les Temps modernes, 26, rue de Condé (Paris-6ᵉ)

L'HONNEUR PERDU DE KATHARINA BLUM (Schloendorff)

Le succès de **Katharina Blum** repose sur une idée spectaculaire : parler de deux appareils clés de nos sociétés, couplés pour la première fois : presse et police. On connaissait jusqu'ici d'autres couples à succès : police et justice, presse et politique, services de renseignements et politique, etc., qui avaient tous en commun de montrer un pouvoir tentaculaire museler d'autres institutions, réputées libres. Ici, en revanche, en montrant une collaboration absolument sans contraintes entre la police et la presse, c'est-à-dire entre un appareil d'Etat et un appareil privé réputé indépendant de l'autre, Schloendorff présente un tableau beaucoup plus noir, beaucoup plus systématique, et qui empêche tout réflexe visant à privilégier un seul ennemi, le Pouvoir, au détriment de l'analyse des connexions internes qui rendent ce Pouvoir pluriel et diffus, et partant la position du sujet dénonciateur beaucoup plus hasardeuse et privée de replis.

La force du film va être dans l'absence totale d'issue laissée au personnage, pris dans une double mâchoire broyante, ainsi agencée : **ou bien** Katharina Blum connaissait déjà l'anarchiste avec lequel elle a passé la nuit, et dans ce cas elle a des comptes à rendre à la police pour menées subversives, **ou bien** elle ne le connaissait pas, et elle est justiciable de la presse à sensation qui pourra librement la traiter de putain ou de fille dévergondée. Dispositif implacable donc, qui l'enferme dans un tourniquet sans fin : la presse prend le relais de la police comme instrument de torture, en comblant ses manques.

Or, comment Schloendorff utilise-t-il cette construction paranoïaque pour mettre en situation les luttes politiques qui divisent l'Allemagne ? Où cherche-t-il à conduire sa démonstration ? A ces questions, le film va s'arranger pour ne pas répondre en se servant assez roublardement du personnage de Katharina Blum, dont on se demandera pendant toute la durée de la projection si, de ce qui lui arrive, elle n'en pense pas moins ou pas plus. En fait, toute l'astuce du film va consister à faire comme si le fondement de la suspicion qui pèse sur elle (connaissait-elle déjà l'anarchiste ?), dont on a vu qu'il faisait fonctionner à plein le piège et la paranoïa du spectateur, était sans importance, comme s'il était indifférent qu'elle soit ou non anarchiste, qu'elle soit ou non une call-girl. Position d'une évidente mauvaise foi (le premier choix divise l'Allemagne, pas le second), ce pourquoi d'ailleurs on feint de lui attacher tant d'importance — *cf.* le titre : **L'honneur perdu...**, — trop simple et trop facile donc de les mettre dans le même sac) mais qui a l'avantage de ne compromettre Schloendorff ni d'un côté (la bande à Baader, par exemple, dont il pourrait parler mais dont il ne souffle mot), ni bien entendu de l'autre.

En fait, le mouvement anarchiste est dans le film, non seulement ce dont on ne parle pas (à aucun moment la réunion ou les actions des anarchistes ne sont investis d'un contenu politique possible), mais ce dont le spectateur **ne veut pas** : si Katharina Blum est une anarchiste, cela veut dire qu'elle connaissait **déjà** son amant, et la thèse du coup de foudre, de l'amour libre, etc., à laquelle le spectateur **doit** vouloir croire (le film fait tout pour ça), s'écroule. La politique est ce qui empêche d'investir sur une belle histoire d'amour.

Autrement dit, après avoir suggéré une position de gauche sur la police, la bande à Baader, les nouvelles connexions du capitalisme en Allemagne, le film se rabat finalement sur une démonstration extrêmement défensive (où l'analyse est souvent remplacée par un usage simpliste de la connotation) dont on voit mal qui, en dehors de quelques feuilles diffamatoires, elle dérangerait **ici** (mais peut-être faut-il se garder d'inférer cette conclusion à la vie publique allemande, dominée par une presse beaucoup plus monolithique et un climat violemment répressif. En ce sens, **L'honneur perdu de K. B.** reflète le point de vue de **L'Express** dans un pays où **L'Observateur** n'existerait pas). P.K.

GLAUQUE STORY

La meilleure façon de marcher (C. Miller)

Ou comment un jeune cinéaste français, flairant l'air du temps (et peut-être même nourri d'un peu de Freud) entreprend de traiter avec frivolité un sujet grave, puisqu'il n'y va rien moins que du refoulé homosexuel qui travaille la société mâle, investi dans les appareils éducatifs (et dans beaucoup d'autres). Hystérie qui opère dans des conduites de séduction-répression, et que le film expose dans une intrigue interminable et plate, suivie d'*acting-out* : la scène du bal de la colonie de vacances, où Patrick Bouchitey, s'affichant en travesti, provoque puis poignarde Patrick Dewaere. Plus tard, on les retrouve, apparemment en bonne santé (hétéro) sexuelle, mais la dernière image les fixe dans un cadrage lourd de sous-entendus : c'est ce qu'on appelle pratiquer l'art de la connotation...

Pour le public pas trop borné et aux idées larges (genre « Parisoupe »), le film peut donner de quoi se sentir intelligent et compréhensif (disons, un cran au-dessus de François Chalais qui récemment, un dimanche midi, à la télévision, présentait : *Je t'aime moi non plus...* avec des délicatesses de dame patronnesse). Pour l'autre, majoritaire, cette petite provocation qui prétend « subvertir » quelques clichés (il ne faut pas se fier aux apparences), ne peut susciter, comme réaction, qu'un surplus d'hystérie (décidément, on ne peut se fier à personne), ou lui faire dire, en sortant du cinéma : quel dommage que ces sympathiques garçons aient des idées si bizarres ! Enfin, tout s'arrange quand même, il y a de belles images et c'est bien joué.

J.-P. OUDART.

Les fleurs du miel (C. Faraldo) ou *La nuit du livreur*

A-t-on perçu à quel point le film de Faraldo pouvait s'interpréter selon un schéma de pure **dénégation ?** Un discours s'avance paré d'un silence, se fait parler par le discours de l'autre (la femme, le spectateur), sur qui il fait porter, de façon leurrante pour le spectateur, tout le poids de la fiction, du désir, de l'embrayage.

Concrètement : Paul n'est pas un intellectuel (le personnage joué par Faraldo lui-même est livreur de son métier, métier rarement incarné dans le cinéma-français-qui-n'est-pas-réaliste, comme dirait Guy Hennebelle). Il est introduit, de par son métier — c'est la seule question du film : introduire un livreur dans une famille c'est facile, le faire rester pour la nuit, c'est plus compliqué, — chez un couple d'intellectuels en crise (le mari : un critique de cinéma effondré) où il subit les avances de la femme qui veut avoir sa nuit à elle. Que permet la mise en place de ce trio ? Introduire, **par hasard, le point de vue** (au sens concret : le livreur **assiste** à une scène) de l'autre du petit-bourgeois, le prolo, le personnage populaire, celui qui n'a pas droit à la fiction, dans le champ des discours et des fantasmes qu'une certaine fraction de la petite bourgeoisie agite depuis 1968. Le livreur assiste, **mutique** — qu'en sait-il, lui, de la cinéphilie et du mode de vie des intellectuels petits-bourgeois ? — à la crise catastrophe d'un couple qui, après dix ans de vie commune, a besoin de se voir réinjecter un peu d'aventure.

Justement, le mutisme du livreur, c'est tout le problème du film : il est mis dans une position facile d'**analyseur** par le metteur en scène et par le spectateur, après que l'intellectuel eût été ridiculisé par un long panoramique circulaire, de pure connotation, sur les objets qui font parler le fétichisme du critique de cinéma : ça marque, ça marche, ça culpabilise le spectateur, d'autant qu'il est pris en flagrant délit, lui qui regarde un film, de fétichisme béat. En fin de compte, tout ça est bassement sexuel ; à trop parler, le mari est ridiculisé, il est phalliquement disqualifié, et le livreur, à force de n'en dire mot, est mis dans la position du sujet-supposé-savoir, supposé en avoir (trop). Faraldo fait défiler les personnages devant le silence du livreur, les discours se disqualifient (le mari), ou au contraire rencontrent l'adhésion du spectateur (la femme qui fait « alliance » avec le livreur), selon qu'ils résistent ou ne résistent pas au silence du personnage, au supposé savoir du spectateur. Ça permet à Faraldo de mimer la rencontre, la fusion du désir du prolétaire avec le fantasme du spectateur, sur le mode du **naturel**, avec tout le fatras de poujadisme (anti-intellectuel), de phallocratie, et de virilité galopante.

S. TOUBIANA.

EXPOSITION

ANAMORPHOSES

La vérité, je crois, n'a qu'un visage : celui d'un démenti violent.
Georges BATAILLE.

L'exposition « Anamorphoses » du Musée des Arts décoratifs est un plaisir extraordinaire. La surprise, la jubilation, quelque chose de détendu et d'heureux parmi les visiteurs : il est rare que le courant passe ainsi dans une exposition « sérieuse », ce côté gai et enfantin des visites au Palais de la Découverte, avec les jeux-tests. Evidemment, ici aussi, on joue : l'image se rassemble, s'éparpille, on passe sans fin, en s'émerveillant, des traînées informes de couleurs, des taches méconnaissables, des bouts de matière dispersés sur un plan, ou sur plusieurs, à la figure reconnaissable et entière que forme cette multiplicité hétéroclite dans le miroir cylindrique, conique, pyramidal, ou au plan du tableau. Ce va-et-vient jubilatoire entre l'image « normale » et sa décomposition radicale n'étonnera pas les analystes, les lacaniens : il s'agit là, bien sûr, d'une transposition dans la peinture, voire la photographie et la composition sculpturale dans l'espace (*cf.* l'extraordinaire et savante *Chambre* de Jan Beutener), du « stade du miroir » et du jeu du Fort-Da. Plaisir, jubilation de « redresser » une image décomposée, défaite, dispersée, et de la « reconnaître ». Mais pas seulement, et c'est là que l'exposition prend tout son intérêt. C'est que le plaisir n'est pas moindre de saisir l'image dans son état décomposé, de voir par exemple une tête de Mickey Mouse retourner à l'état dispersé de bouts de fil de fer, de bouchons et de morceaux de métal collés de façon apparemment hasardeuse sur une planche. Plaisir de défaire, de démembrer, de pervertir la bonne forme : c'est le mouvement de la modernité.

Toute l'histoire de la représentation occidentale depuis la Renaissance semble tenir dans la scansion — systole de la figure pleine, diastole de la dispersion — du jeu anamorphotique.

En quoi cela intéresse-t-il le cinéma ? Ça l'intéresse, évidemment. Pas seulement parce que l'anamorphose fait partie de sa technique (le scope, par exemple, implique une lentille anamorphotique). Pas seulement parce que le « cinéma indépendant », comme dit Claudine Eyzikman, est à la mode, et son dérèglement du système iconique du cinéma. C'est que l'anamorphose, cette dépravation, cette dérive de la perspective normale, n'est pas seulement formelle. Elle introduit dans la représentation la dimension du temps et du désir : elle marque *le passage d'un plan à un autre,* d'une vision à une autre (c'est le propre du cinéma), faisant apparaître la tête de mort en un point où s'effacent, se brouillent, disparaissent les orgueilleux ambassadeurs captifs de leur gloire terrestre (dans le tableau de Holbein). Elle ouvre (du moins l'anamorphose conique, l'anamorphose catoptrique) dans le plan de représentation un trou noir, une tache aveugle, zone d'angoisse que vient boucher la colonne spéculaire où s'érige l'image normalisée.

Il n'y va pas seulement d'un tour de force technique. L'anamorphose marque la relativité, l'illusion, l'assurance trompeuse du plan de vision distincte comme de la perspective centrale qui le redouble. Elle refend le spectateur d'un effet de di-vision. Elle multiplie l'espace, le rend polymorphe! En quoi on a raison de qualifier les anamorphoses de perspectives perverses, en quoi aussi on voit pourquoi, au-delà de la seule peinture, elles intéressent l'époque actuelle. Le principe de l'anamorphose n'est-il pas généralisable ? La psychanalyse, par exemple, n'est-elle pas une pratique anamorphotique, qui déplace sur *« une autre scène »* le paysage informe du rêve et des symptômes ? La pensée de l'inconscient est anamorphotique. Le délire amoureux, la passion érotique, le plaisir, sont des anamorphoses quand les gestes complices des amants défont, déshabillent, démembrent l'illusion froide du corps plein, la retournent comme un gant sur le patchwork du corps érogène. (Le corps érogène est au corps spéculaire ce que l'anamorphose est à la perspective centrale, une dérive polymorphe).

Et le cinéma : que fait Godard dans *Numéro deux,* sinon l'anamorphose du cinéma, de la télévision ? Que fait-il dans *Ici et ailleurs,* sinon l'anamorphose d'un film militant ? (L'opérateur de cette anamorphose, me fait remarquer François Régnault c'est notamment l'usage que fait J.-L. G. de la voix *off :* la voix *off* comme perspective seconde.) Que fait généralement Godard, sinon l'anamorphose du cinéma ? C'est la condition de sa transformation.

Cela exige, en retour, une *pensée anamorphotique* du cinéma : un discours qui prenne en écharpe, déplace et décentre, aussi bien la représentation critique des films que le métalangage théorique du cinéma. C'est à quoi nous nous efforcons[2] .

P. BONITZER.

1. Ce n'est en effet pas seulement la figure que pervertit l'anamorphose. C'est aussi bien le support, le plan du tableau. Voir par exemple les anamorphoses de l'Ecole de Delft à base triangulaire, rectangulaire ou pentagonale. Figure ou support, d'ailleurs, peu importe : c'est toujours l'espace fixe et centré de la Renaissance, le cube scénographique, que l'anamorphose attaque. En quoi on pourrait la dire procéder aussi bien d'un ressentiment de la pensée médiévale (voir les thèmes religieux) envers l'humanisme, que d'un délire impie de la vision (voir les thèmes érotiques et scatologiques). Elle est par essence équivoque.

2. Sur le sujet, outre le catalogue de l'exposition, vendu (30 F) avec une feuille-miroir, on pourra lire l'ouvrage capital de Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses* (Olivier Perrin). Pour les développements théoriques . J. Lacan, « Du regard comme objet *a* », in : *Le Séminaire,* Livre XI (Seuil) ; et J.-F. Lyotard, *Discours, Figure* Klincksieck).

CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES

LA SOCIETE DU SPECTACLE (G. Debord)

Bande-son : bip-bip-bip-sup intello-bip-marxologue, ayant écrit thèse-bip-sur les media capitalistes, vous cause en direct (torrent théorique : pas le temps de comprendre, juste celui d'écouter un texte concrètement inassimilable, et qui se veut ici infligé, en tant qu'écrit, comme la terrifiante carte de visite d'un ange exterminateur frappant à la porte de nos rêves).

Bande-image : n'importe quoi, un torrent d'images du cinéma dominant, des films, des bandes d'actualités, des pubs, etc. (on en rit difficilement, tant elles sont connotées, non pas tant comme images de rêve que, dans leur flux continu, comme mimodrame d'un délire qui se jouerait au-dessus de nos têtes).

Serait-ce cela, la thèse, que le système des media capitalistes fonctionne comme un délire dont il ne faut rien chercher à savoir d'autre que ce que le métalangage marxiste maîtrise, en une analogie facile (car si les marchandises sont prises pour des corps, les corps s'accommodent-ils si facilement d'être traités comme des marchandises ? — impasse de toute démarche sémiologique marxiste). En tout cas, ce que le film impose, par le couplage de ses images et de ses sons, ce n'est pas que les spectateurs branchés sur les images sont *marqués*, idéologiquement et politiquement (qu'ils sont des corps *situés*, et qu'ils ne sont pas sans en savoir quelque chose et que ça crée des phénomènes de *résistance* sur lesquels Debord devrait réfléchir), mais qu'ils sont affligés d'une maladie incurable et inconnue. La bande-son, le discours *off*, ne fonctionne donc ici ni comme antidote (pédagogique) ni comme signe de ralliement (drapeau politique), mais vraiment comme message interstellaire.

Debord aurait dû réfléchir un peu au fait que cette mise en situation catastrophiste de son discours (moi qui vous parle, je suis le seul qui ne soit pas fou) n'a de portée que dans le sens de susciter soit le rejet (assez de ce son !), soit une légère panique réactive : dans les deux cas, *le désir d'en finir et de se savoir largué*. S'adressant à l'intelligentsia universitaire et para-universitaire de gauche, il devrait savoir que le mépris que son discours, dans le film, affiche, ne peut, si elle s'y accroche (et le film est fait uniquement pour la polariser sur cette idée, qu'elle est larguée, *out*) que lui faire plaisir, en la confortant dans l'idée qu'il y a du répondant à son manque-à-savoir, qu'il y a, dans le ciel de la théorie, un bon sens qui veille sur son déconnement. De sorte que ce discours ne peut être reçu que comme la carte de visite d'un martien inoffensif (au contraire des martiens d'Orson Welles, qui paranoïsaient le réseau des media américains — mais Debord doit bien savoir dans quel sens va, politiquement, une telle paranoïa), mais aimable tout de même : puisqu'il parle notre langue maternelle, et fait partie de la famille (universitaire).

J.-P. OUDART.

JE T'AIME, MOI NON PLUS

Je t'aime, moi non plus..., premier long métrage du chanteur français Serge Gainsbourg, a le mérite de s'attaquer à un problème dont on peut déplorer (mais est-ce un hasard ?) que le cinéma français l'ait négligé pendant si longtemps : la condition dramatique faite aux éboueurs dans notre société libérale et — paraît-il — avancée. Tout en restant en deçà de la triste réalité, le film s'attache à relater les aventures de ces « travailleurs de l'ordure » interprétés par l'Américain blanc Joe Dallessandro et le Français Hugues Quester. Cet aspect documentaire est tout particulièrement positif, en dépit d'une démarche qui m'a semblé — mais peut-être me trompé-je ? — assez peu dialectique et même à certains moments franchement obscure. De plus, ce premier film n'est affligé d'aucune des tares et des stigmates qui caractérisent trop souvent, hélas ! les premières œuvres. Mais malgré ses qualités esthétiques et formelles, il faut déplorer que le film ait subi (comme tant d'autres, hélas !) l'influence du godardino-gorinisme à laquelle il doit sans doute • ses aspects les plus malsains.

D'aucuns ont reproché à Gainsbourg de trop s'attacher à l'aspect sexuel du problème, ce qui nuirait, selon aux, à la clarté politique de l'exposé. On pourra ainsi regretter que le lien entre les éboueurs français et leurs camarades immigrés, victimes d'une véritable nouvelle traite des nègres, ne soit pas très visible. Quoi qu'il en soit, et s'il est permis de reprocher à l'ami Gainsbourg d'avoir fait la part trop belle à la sexualité (et en particulier à la sodomie qui aurait dû — mais peut-être me trompé-je ? — être davantage critiquée), on doit aussi tenir compte que, vu le conditionnement imposé par l'impérialisme et le social-impérialisme au public de cinéma, *Je t'aime, moi non plus...* peut, sous certaines réserves et à condition d'être solidement encadré, être utile pour alimenter des discussions auprès de publics particulièrement sous-développés, qui sont (c'est triste à dire, mais c'est notre devoir de le dire !) très sensibles à ce genre de cinéma.

G. HUNNEBULLE.

CINEMA ESPERANTO

LE MESSIE (R. Rossellini)

1. Jésus, qu'un rien énerve, chasse les marchands du temple à coups de cordes. Scène doublement attendue puisqu'elle figure dans le scénario du film (de Rossellini) et dans le scénario original (les Evangiles, supervisés par Dieu). Au plan suivant (après une coupe dans un film qui en comporte très peu), Jésus, en gros plan, essuie son front couvert de sueur. Léger gag. Mais la salle, croyant à la dignité du film, ne rit pas. Le même plan, signé Bunuel, l'eût fait s'esclaffer.

2. Dans ces deux plans, ce qui fait sourire, c'est l'irruption d'un *réflexe* (d'un geste naturel : Jésus est un homme, après tout : il se fatigue vite) qui est aussi un geste inattendu (d'un Dieu on n'attend pas forcément ce genre de « petits faits vrais »). Il en va de même pour le léger mouvement de surprise de Jean-Baptiste lorsqu'il s'apprête à verser un peu de l'eau du Jourdain sur la tête d'un candidat au baptême qu'il n'a pas vu et qu'il reconnaît soudain : c'est Jésus ! Ces images sont entachées d'un certain *ridicule* qui est aussi ce qui fait leur prix (et qui a toujours constitué le cœur du cinéma de R.R.). Ridicule lié à *la résistance et aux réflexes minima des corps des acteurs d'aujourd'hui* venant se surimpressionner à l'imagerie biblique, nécessairement cecilbédemillienne et pauvre que nous avons, *volens nolens*, en tête. Corps livrés à eux-mêmes, non dirigés (*cf.* Caprioli, pitral dans le rôle d'Hérode qu'il joue comme il a joué Salumi dans *Tout va bien*).

3. Dans ce ridicule, il y a tout l'*humanisme* dont Rossellini est devenu au fil des années le chantre indécent. L'humanisme rossellinien c'est celui, trivial, de la phrase type même de l'excuse : c'est humain, *après tout*. Après tout. Après la fin du monde. En 1976, le ridicule consiste à revendiquer comme un projet positif ce que nous appelons, aux Cahiers, le cinéma espéranto. Le trop fameux « effacement » du cinéaste devient un axiome. Transparence généralisée. Le cinéaste ne choisit ni ses sujets ni ses media. Côté media, la modernité de Rossellini a été de proclamer des années que le cinéma et la télévision, c'est la même chose, qu'il n'y a pas de spécificité puisqu'il n'y a — après tout — *que* de la *communication*. (Du même refus de se laisser enfermer dans la question de la spécificité, Godard a tiré, lui, d'autres leçons, autrement moins œcuméniques que celles de R.R.) Côté « sujets », il déclare avec fierté que leur choix ne doit rien à son caprice ou à ses conceptions, mais à une sorte de nécessité objective qui lui impose de parler des grands moments (c'est-à-dire des grands hommes) de l'histoire de la pensée judéo-chrétienne, de Socrate à Jésus, d'Alberti à Marx.



4. Derrière cette revendication de la communication pour la communication, on peut voir (non sans écœurement) l'état le plus avachi d'une sorte de communion des saints laïque (dans l'élément de la Culture pour tous : film comme hostie) ou une pantalonnade essentialiste de plus. Quelque chose comme une *Encyclopédie Alpha* audio-visuelle qui ne communiquerait plus que l'idée même de la communication, l'idée impérialiste d'une communication facile et obligatoire. On peut aussi penser que le public du *Messie* n'existe pas, qu'il s'agit d'un public à venir, d'un public de survivants à la catastrophe qui, selon R.R., guette l'Occident. C'est pour ce public qu'il travaille. Public rêvé sur mesures par le délire didactique et pour qui l'histoire de l'Occident serait aussi opaque que pour nous la danse des abeilles.



Constituer des archives et des manuels pour ce public-là, c'est parler espéranto une fois qu'on est sûr qu'il n'y a plus personne pour comprendre quoi que ce soit à rien du tout.

S. DANEY.



TELEVISION

LA RUMEUR

Mardi 27 avril, la deuxième chaîne programmait un **Dossier de l'Ecran** consacré aux « rumeurs » d'Orléans et d'Amiens. Dès l'ouverture, Alain Jérôme donnait le ton : hier ces innocents (ici présents) ont été victimes de la rumeur, aujourd'hui ou demain, ça pourrait être mon tour, ou le vôtre. D'entrée, l'émission était donc placée sous le double signe de la bonne foi et de l'innocence (évidente et reconnue, en l'occurrence) des victimes, et de la mauvaise foi de ceux qui en doutent, les mécréants en quelque sorte. Pour tenir ce rôle, deux femmes, jeunes provinciales, avaient été invitées. Pas convaincues d'avance du mal-fondé des rumeurs, elles ont fini, pressées par les questions d'Alain Jérôme et la caméra braquée, par s'arracher (visiblement de force) à leur suspicion. La boucle était donc fermée, et le consensus moral bouclé, de justesse, au terme d'une bizarre séance d'inquisition où les victimes auraient en quelque sorte joué le rôle du tribunal, et où il ne s'agissait pas, pour les accusées, de faire l'aveu d'une jouissance (d'un commerce) diabolique, mais de se laver du péché de la prêter à l'autre.

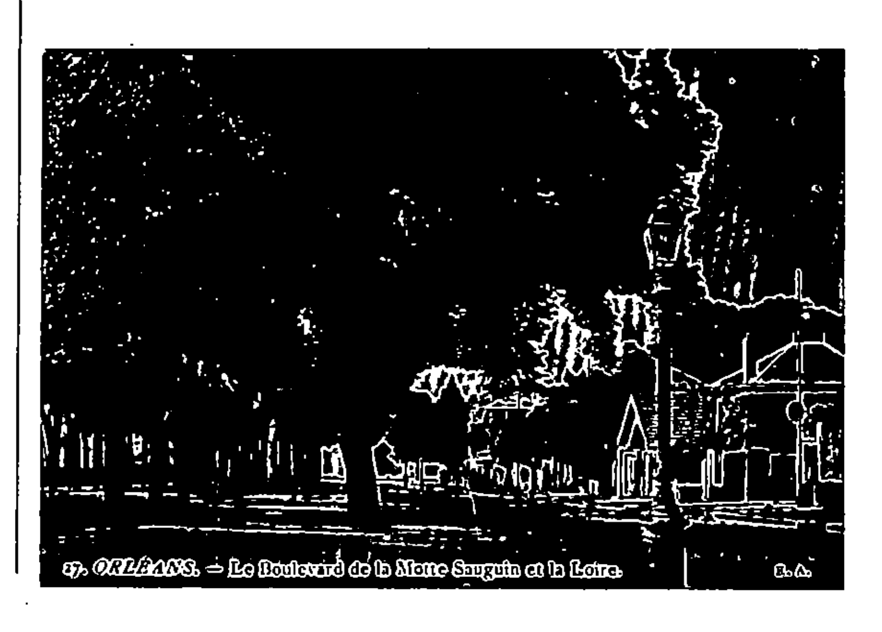
A l'émission participaient des sociologues, Edgar Morin et son équipe, dont le doux babil universitaire n'a pas éclairé grand-chose du problème, et aussi Robert Pagès, dont l'intervention de dernière minute a mis l'accent (trop tard) sur de vraies questions : le terrain social sur lequel peuvent venir ces rumeurs, le rôle ambivalent des appareils de pouvoir et d'information comme catalyseurs et/ou répresseurs de leur diffusion, celui des micro ou macro-fascismes qui les alimentent et leur donnent corps.

Etait également intégré à l'émission un court métrage (à classer dans la rubrique drames psychologiques) évoquant les déboires d'un commerçant diffamé, hors du temps et de l'espace. A la place de ce drame abstrait et anonyme, imaginons un montage d'images et de sons cartographiant, par exemple, l'espace urbain orléanais. Cela aurait mis un peu (trop) de lumière. Ville bourgeoise au passé aristocratique, aux belles façades austères, ceinturée par des banlieues ouvrières (avec l'hôpital psychiatrique de Fleury-les-Aubrais, dont la politique des portes ouvertes faisait, à l'époque, couler de l'encre), dont la mémoire de Georges Bataille est apparemment effacée (à moins qu'elle ne soit conjurée par les **monstrueuses** fêtes de Jeanne d'Arc qui se déroulent chaque été), avec, un peu marginal, mais enclavé dans la cité traditionnelle, un quartier hétérogène : quelques îlots insalubres, le coin des halles, la rue de Bourgogne avec ses boutiques et ses restaurants bon marché, une discrète prostitution, des populations nouvelles (rapatriés d'Afrique du Nord et travailleurs immigrés) à l'exotisme suspect. Je me rappelle, un soir d'hiver 1969, cherchant un restaurant, cette réponse : « Vous en trouverez ici, là..., et puis, il y a aussi les couscous, pour ceux qui aiment ça. »

L'année d'avant, l'organe de presse officiel (**La République du Centre**) titrait, à propos des manifestations du 13 mai : « Les escholiers ont défilé en ordre dans les rues de la ville », une des rares fois où les étudiants soient sortis de leur cadre de verdure, de l'autre côté de la Loire.

Jouissance de l'ordre
= SEGREGATION
= RACISME
= FASCISME
La mise en images et en sons de cette équation n'a évidemment pas sa place à la Télévision française.

J.-P. OUDART.


27. ORLÉANS. — Le Boulevard de la Motte Sauguin et la Loire. E. A.

MISO ET MASO VONT EN BATEAU

D'un côté la télé, d'un autre des bandes vidéo où « nous raconter ». Nous ? Ici quatre femmes qui parasitent une émission « humoristique » de Bernard Pivot qui avait invité Françoise Giroud l'avant-dernier jour de l'Année internationale de la Femme (« Ouf ! c'est fini ! »). Greffer, décortiquer, démonter : *exercice de lecture* d'un texte du pouvoir (la télé mettant en scène la Secrétaire d'Etat à la Condition féminine), comme le fit Brecht en suggérant les règles de lecture d'un discours nazi (R. Barthes : *Brecht et le discours,* dans *L'Autre Scène,* n[os] 8-9). *« L'exercice consiste à saturer l'écrit mensonger en intercalant entre ses phrases le complément critique qui démystifie chacune d'elles... Chaque phrase est retournée parce qu'elle est supplémentée : la critique ne retranche pas, elle ne supprime pas, elle ajoute. »*

Ainsi, pour ce qui est de l'Année internationale de la Femme (cette entreprise de « promotion de la femme »), on glisse dans la bande (par la bande ?) des images d'une manifestation du M.L.F., femmes dans la rue avec banderoles et chansons, et quelques tracts :

Menu O.N.U. :
1974 : FAIM
1975 : FEMME
1976 : DESSERT ou FROMAGE

ou encore à Françoise Giroud qui dit qu'un livre est écrit par un homme ou par une femme, qu'il n'y a aucun problème, on ajoute un extrait d'interview de Simone de Beauvoir expliquant la difficulté pour une femme écrivain d'être reconnue.

Le principe est de donner de larges extraits de l'émission (qui consiste à faire défiler des misos de service : homme de télé, du Gouvernement, de la couture, du sport, de la cuisine, etc., et à demander la réaction de Giroud à leurs discours) sans croire qu'elle parle d'elle-même, de se livrer à un travail très précis de désarticulation en parasitant l'image (par des cartons, le plus souvent) et le son (commentaires, interrogations, exclamations que peuvent susciter de telles émissions chez les téléspectateurs-trices).

A propos de ce féminin, signalons que les réalisatrices s'adressent de l'intérieur du Mouvement des femmes, principalement à d'autres femmes et nous interpellent en tant que « sœurs ».

« Pour produire le supplément véridique, Brecht recommande de répéter doucement l'écrit, l'exercice. » (R.B.)

La répétition est largement utilisée et c'est un sourire figé, une réplique scandaleuse, que nous revoyons deux fois, trois fois et qui provoquent dans la salle des éclats de rire prolongés... C'est en effet l'occasion de faire changer le rire de camp, celui des bons vieux racistes et sexistes bien de chez nous. Quel meilleur moyen de contrer le sexisme ambiant que l'ironie, même facile ? L'esprit de sérieux féministe sur fond d'indignation sans humour étant le plus souvent peu opérant.

La précision du travail critique s'accompagne aussi du plaisir du jeu ; on emploie la devinette à laquelle on s'amuse tout en connaissant la réponse : Mme Giroud est-elle maso ?
miso ?
sincèrement servile ?
hypocritement servile ?
car c'est elle la cible, elle, notre « porte-parole », elle qui avait un jour eu l'aplomb de déclarer : *« Les femmes ne sont pas des anges mais elles savent mieux que les hommes la vanité du pouvoir et de ses apparences. »*

Misogyne et masochiste, elle n'est pas gênée de déclarer que les femmes sont jalouses, qu'elles aiment les hommes misogynes et que pour les femmes battues il y a coup et coup..., à tel point que Bernard Pivot est obligé de faire la gauche et de mentionner les luttes féministes..., mais c'est surtout la servilité qui fuse par tous ses pores, commentant par exemple quelques propos fatalistes de Sanguinetti sur l'inévitable différence des sexes : « Mais, c'est très bien ce qu'il dit là ! »

Pivot, pour donner plus de sel à un extrait de film montrant Maureen O'Hara traînée à terre sur plusieurs mètres par un John Wayne déchaîné, propose de remplacer J. Wayne par Sanguinetti, une voix de femme ironique suggère alors d'imaginer dans le rôle de O'Hara... Giroud ! Réaction de Giroud à cette séquence : « Tout cela se passe en Irlande ; cette violence, c'est irlandais !... »

Quant au mot de la fin qu'on lui demande, elle ne le trouve pas, elle hésite, elle cherche, suspense, les réalisatrices arrêtent alors l'image sur cette hésitation et lancent *L'Internationale...*, mais non, elle a trouvé : « le combat continue, camarade » et c'est le « camarade » Ferrat qui conclut l'émission avec sa trop célèbre chanson : *« La femme est l'avenir de l'homme »*, que les réalisatrices surimpressionnent par une voix de femme, un très beau texte de femmes sur les femmes.

D. VILLAIN.

Diffusion : Mon Oeil
20, rue d'Alembert, 75014 Paris.

Des poursuites juridiques sont intentées par Antenne 2 pour diffusion d'un spectacle de cette chaîne. *Mon Oeil* répond sur les deux points : il ne s'agit pas d'une copie de l'émission, cette émission n'étant pas, d'autre part, un spectacle...

ENTRETIEN AVEC CHADI ABDESSALAM (La momie)

Dieu nous créa libres. Il ne nous a pas créés esclaves ou serviteurs. Je jure qu'à partir de ce jour nous ne serons jamais plus dominés
(Ahmad Arabi, le 9-9-1881.)

Toi qui pars..., tu reviendras.
Toi qui dors. , tu te réveilleras.
Toi qui meurs..., tu revivras.
Réveille-toi
Tu ne périras pas.
Tu as été appelé par ton nom
Tu as été trouvé.
(Le Livre des Morts, 2000 av J.-C.)

Question : *Quel est l'enjeu d'une représentation de l'histoire égyptienne axée sur le thème des pharaons ?*

C. Abdessalam : Si le film est basé sur une histoire véridique, celle de la découverte de la « cache royale » à Deir el Bahari, près de Thèbes, en 1881, il dépasse — par sa conception cinématographique — le simple fait historique tel qu'il fut rapporté par certains égyptologues comme Maspéro (« Les Momies royales »), Librested (« Histoire de l'Egypte »), ou Nobel Kore (« Tout ank Amon Akénaton »), etc.

Ce n'est pas le thème des pharaons qui prévaut dans mon film. Certes, c'est une composante fondamentale, mais non dominante. Le thème des pharaons compose organiquement avec celui de la culture contemporaine et le produit de cette conjugaison (appelons-le conflit) est l'axe central de *La Momie*. Il ne faut pas oublier surtout que la période dans laquelle se situe mon film est celle de 1881. Cette période a été le témoin de la volonté d'une renaissance de l'Egypte. Il y a eu le soulèvement de Ahmad Arabi avec son armée de paysans contre les deux puissances coloniales (France et Angleterre), et qu'un an plus tard, il y a eu l'occupation anglaise.

Donc, pour moi, l'élément dominant n'est ni le thème pharaonique ni la culture moderne mais la *résultante* des deux. Je montre une Egypte qui se redécouvre, c'est-à-dire à la recherche d'une identité culturelle..., donc d'une renaissance nationale.

Question : *Le film a un point de vue sur l'histoire actuelle de l'Egypte ?*

C. Abdessalam : L'actuel ne me dit rien si je ne remonte pas à l'époque ancienne pour restituer à l'Egypte son histoire et sa culture. La Renaissance *An'nahdà* de 1880 s'explique par rapport à l'expédition de Bonaparte en 1798, la révolution de 1952 par rapport au soulèvement nationaliste des années vingt, l'évocation de la victoire de 1973, par rapport à la défaite de 1967, etc.

L'œuvre est pleine, elle se situe à plusieurs niveaux de l'histoire. J'ai étudié profondément notre histoire pour connaître les causes de nos erreurs, les catastrophes, les misères, les défaites et les alliances. *La Momie* est dominée par deux phénomènes : le conflit et l'entente.

Question : *Comment vous pensez votre cinéma par rapport à l'ensemble du cinéma égyptien ?*

C. Abdessalam : Je n'ai aucun rapport avec le cinéma égyptien dominant, et je vais rarement au cinéma en Egypte. Je forme avec les autres membres du Centre Expérimental un îlot à part. La preuve tangible de ces rapports est mon film dans son discours et sa conception. C'est à travers cette preuve que vous pouvez situer ma position vis-à-vis de ce cinéma.

Question : *Vous avez travaillé avec certains cinéastes considérés comme très populaires en Egypte. On pense, notamment à Salah Abou Seif pour* Le Costaud, *en 1956, et Youssef Chahine pour* Saladin. *Que pensez-vous de ce cinéma ?*

C. Abdessalam : C'est exact, ce cinéma populaire existe. Il fonctionne très bien en Egypte et dans le monde arabe. Il puise ses sujets du terroir proprement égyptien..., mais ce cinéma n'est pas homogène. Sa production est inégale. Elle renferme périodiquement quelques œuvres importantes de Salah Abou Seif, de Fatin Abdel Wahab et quelques films de Youssef Chahine.

Question : *Ce voyage de vingt-quatre heures se passe de l'aube à l'aube. Il coule au rythme du Nil. L'acte de Wannis trouve son prolongement objectif dans celui de l'archéologue. Une unité les lie, pourtant à la dernière image, devant ce bateau de « délivrance », chacun d'eux part d'un côté opposé. Les situations internes de chacun d'eux se combinent et réagissent sur l'histoire globale.*

C. Abdessalam : La Momie n'est nullement un film historique. Ce n'est pas non plus l'histoire de Wannis ou de l'archéologue. Le film fonctionne à partir d'une conjugaison de l'ancien et du nouveau. La fiction, c'est le lien entre le conflit et l'entente. Se restituer d'abord son identité culturelle et sa civilisation pour pouvoir amorcer le progrès. Le bateau illuminé transportant les momies royales, c'est une résurrection : « Réveille-toi, Tu ne périras pas », c'est une délivrance, c'est l'espoir dans le progrès.

L'histoire de Wannis et de l'archéologue ne trouve sa justification que lorsqu'elle réagit sur l'histoire nationale. Ce qu'ils ont découvert est plus grand qu'eux, il les dépasse. Quelque chose a bougé. Personne ne peut l'arrêter. Peut-on détourner le courant du Nil ?

Question : *Comment expliquez-vous la condensation plastique de votre film ?*

C. Abdessalam : J'évite le réalisme primaire. J'ai procédé à une transformation des lieux réels en décors naturels, à l'inverse du cinéma hollywoodien qui fait passer des décors préfabriqués pour des lieux réels. L'utilisation des plans-séquences, les entrées lentes dans le champ, la théâtralité, ont l'avantage de garder une continuité du jeu. Chaque image a un emploi précis. Le tout forme une unité : le jeu, les situations, l'histoire. Il y a un nombre important d'éléments de rupture avec une quelconque identification. Il y a la théâtralisation du jeu, l'intensité du rythme, les lieux qui changent constamment. Il y a enfin un emploi idéologique des matériaux qui n'existe pas dans un réalisme strict.

Question : *Comment le cinéma peut aider les gens à s'approprier leur culture et leur histoire ?*

C. Abdessalam : La réponse est simple mais elle reste un espoir. Il faut que le pouvoir soit au service du peuple et non d'un groupe social quelconque. Il faut que les cinéastes soient les dépositaires du passé, du présent et de l'avenir du peuple. Seules ces deux conditions peuvent donner un cinéma capable d'aider les gens à s'approprier leur histoire et leur culture.

Question : *Pensez-vous que le thème des pharaons peut aider à cette appropriation de l'histoire ?*

C. Abdessalam : Seul, le thème des pharaons ne le pourra pas, pour la bonne raison que 4000 années nous en séparent. Mais conjugué avec celui de l'Egypte copte et musulmane, il pourra mieux exprimer l'unité et l'histoire de l'Egypte, de son ancienneté en tant que nation et Etat. Ce qui nous importe plus, c'est l'Egypte des temps modernes, avec ses ententes et ses conflits.

Seul ce cadre-là et cette problématique peuvent donner un cinéma authentiquement national.

Propos recueillis par Abdou ACHOUBA.



Les Cahiers du Cinéma sont en vente régulièrement entre autres, dans les librairies suivantes :

A PARIS .

La souris papivore, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (3ᵉ).
Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4ᵉ).
Le Texte intégral, 15, rue Beautreillis (4ᵉ).
La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5ᵉ).
Le Zinzin d'Hollywood, 7, rue des Ursulines (5ᵉ).
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5ᵉ).
Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5ᵉ).
F.N.A C.-Montparnasse, rue de Rennes (6ᵉ)
La Pochette, 5, rue de Michel (5ᵉ).
Librairie Saint-Michel, 8, place de la Sorbonne (5ᵉ).
Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6ᵉ).
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6ᵉ).
Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6ᵉ).
L'Escalier, 12, rue Monsieur-le-Prince (6ᵉ).
Le Divan, 18, rue de l'Abbaye (6ᵉ).
Contacts, 24, rue du Colisée (8ᵉ).
Cinéma « 14 juillet », 4, boulevard Beaumarchais (12ᵉ)
Librairie Tropsimes, 46, rue de Gergovie (14ᵉ).
Atmosphères, 7-9, F.-de-Pressensé (cinéma Entrepôt) (14ᵉ)
La Lettre ouverte, 213, rue de la Convention (15ᵉ)
Librairie de la Fontaine, 13, rue de Médicis (6ᵉ).
La Répétition, 27, rue Saint-André-des-Arts (6ᵉ)
Librairie « 1984 », 9, rue Pleyel (12ᵉ).
La Bouquinerie, 11, rue Barrault (13ᵉ).
Librairie Floréal, 121, avenue du Maine (14ᵉ).

EN PROVINCE :

AIX-EN-PROVENCE : *Librairie des Escolliers*, 6, rue Ganay.
ANGOULEME . *Librairie Roy*, 2, rue de Beaulieu.
ANGOULEME . *Librairie Victor-Hugo*, 211, rue Saint-Roch.
ANGERS *Le chant du Monde*, 15 *bis*, boulevard Foch
ANGERS : *Librairie Richer*, 6 et 8, rue Chaperonnière.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
BORDEAUX : *Librairie La Taupinière*, 3, rue des Pontets.
BREST : *Celluloïd*, 20, rue Dour-Gwen.
CAEN : *Librairie La Licorne*, 26, rue Froide.
DIJON . *Librairie de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ
EPINAL : *Le Petit Ciné d'en bas de chez moi*, place des Quatre-Nations
GRENOBLE · *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
GRENOBLE : *Librairie Poissons Solubles*, 13, rue Raoul-Blanchard.
LE HAVRE : *Lire et Agir*, 13, rue Ancelot
LIMOGES : *Librairie J.-P Petit*, 3, place Denis-Dussoubs.
LYON : *Librairie Le Canut*, 11, place Croix-Paquet.
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1ᵉʳ).
MARSEILLE . *La Touriade*, 211, boulevard de la Libération (4ᵉ).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
NANCY : *Librairie Le Vent*, 28, rue Gambetta.
NANCY : *Librairie Le Temps des Cerises*, 16, rue Gustave-Simon.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
NICE : *Librairie Le Temps des Cerises*, 50, bd de la Madeleine.
NIMES : *Librairie Notre Temps*, 1, rue Auguste-Pelet.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES · *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
ROUEN : *Librairie L'Armitière*, 12 *bis*, rue de l'Ecole.
SAINT-DIE : *Librairie Le Neuf*, 15, rue d'Alsace.
SETE : *La Nouvelle Librairie Sétoise*, 20, rue du 11-Novembre-1918.
STRASBOURG : *Librairie Bazar-Coopérative*, 1, rue des Veaux.
TOULOUSE : *Librairie Demain*, 30, rue Gatien-Arnault.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOULOUSE : *Librairie Ombres Blanches*, 48, rue Gambetta.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER .

ANDORRE

Librairie Eureka, Antic Carrer Major 18.

ARGENTINE

Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES

BELGIQUE

La force de lire, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
Zéro de conduite, 9, rue Goffart, 1040 BRUXELLES.
L'autre livre, 20, place Saint-Jacques, LIEGE

CANADA

Librairie progressiste, 1867 Amherast, Montreal 132
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, Montreal 151.
Cine-Books, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.
Cinema Outremont, 1248 ouest rue Bernard, MONTREAL.

GRANDE-BRETAGNE

The Motion Picture Bookshop at the National Filon Theatre, South bank, Londres, SE1 8XT.

HOLLANDE

Skrien, Postbus 318, AMSTERDAM 1000.

HONG-KONG

Dwarf Publications, 39 sands St, 6th Fl, flat B, West Point.

ITALIE

Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.

PORTUGAL

Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE
Librairie Ulmeiro, avenue d'Uruguay 13 A — LISBONNE.

SUISSE

Buchhandlung-Der Funke, Klyberkstr. 109, BALE 4057

GRECE

Synchronos Kinimatographos, 5, rue Ypatias, ATHENES.
Librairie Strofi, 3 Kolokotroni, ATHENES 125.

ESPAGNE

Drugstore, Paseo de Gracia 17, BARCELONE 8.

ITALIE

Il Leuto, via di Monte Brianzo 86, ROME 00186.

PORTUGAL

Librairie Barata, avenue de Rome 11 A, LISBONNE.
Opiniao Livreiros de Lisboa, rue Nova da Trinidade 24, LISBONNE.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

SEMAINE CAHIERS

Du 5 au 11 mai, les **Cahiers du Cinéma** ont programmé, à l'Artistic-Voltaire, une semaine de films. Films inédits, peu ou mal vus, mais qui nous semblent représenter à divers titres des courants importants du cinéma : soit qu'ils procèdent d'une pratique d'avant-garde (les films de Godard ou Straub), soit qu'ils marquent dans leur domaine spécifique une avance significative (certains films militants), soit tout simplement qu'ils portent des questions qui nous semblent actuelles ou urgentes (cinéma et histoire, cinéma anti-impérialiste) et qui prennent place dans la « politique » de la revue.

Prétexte : célébrer le **25e anniversaire** de la revue (fondée en 1951). Revue qui n'a cessé, au fil des ans, de représenter dans le cinéma français, dans la critique, une force de questionnement ou de contestation. Bien sûr, les questions ont changé, en même temps que les questionneurs. Mais il y a là toute une histoire dont nous nous sentons, même partiellement, les héritiers. L'essentiel n'est-il pas de poser des questions ? De poser des questions avec les films qu'on aime, qu'on soutient, qu'on défend, ceux qu'on fait, et bien sûr ceux qu'on critique ?

Est-ce que c'est ce que doit faire une revue de cinéma, est-ce que c'est ce que font les revues de cinéma en France ? De cela il faudra débattre et nous en débattrons.

Une revue qui a vingt-cinq ans d'âge, comment parler d'elle au présent, comment dire qu'elle a un projet concernant le cinéma, si ce n'est en proposant des films, des auteurs, des approches critiques, en essayant de les faire partager ?

PROGRAMME

Mercredi 5 mai

14 h. : KARL MAY, de Hans Jürgen Syberberg.
17 h. : THE NEW ICE-AGE, de Johan Van den Keuken (Hollande).
19 h. : THE WHITE CASTLE, de Johan Van den Keuken (Hollande) (inédits).
21 h. : ICI ET AILLEURS, par J.-L. Godard et A.-M. Mieville.
22 h. : Premier débat : Présentation de la Semaine, par les CAHIERS DU CINEMA.
24 h. : AU NOM DU PERE, de Marco Bellocchio.

Jeudi 6 mai

14 h. : AU NOM DU PERE, de Marco Bellocchio.
16 h. : MACADAM A DEUX VOIES, de Monte Hellman
18 h. : NATHALIE GRANGER, de Marguerite Duras.
20 h. : NUMERO DEUX, par J.-L. Godard et A.-M. Mieville.
22 h. : Second débat : Le cinéma français et la critique, avec René Allio, Charles Belmont, Benoit Jaquot, Jean-Louis Comolli, Jacques Grant, Delfeil de Ton, Ignacio Ramonet, etc.
24 h. : CHANGE PAS DEMAIN, de Paul Vecchiali (projec. non commerciale).

Vendredi 7 mai

14 h : MACADAM A DEUX VOIES, de Monte Hellman.
16 h. : L'OLIVIER, du Groupe Cinéma-Vincennes.
18 h. : BONNE CHANCE LA FRANCE ! de Cinélutte.
20 h. : COMMENT ÇA VA ? par J.-L. Godard et A.-M. Mieville.
22 h. : Débat sur le film avec le metteur en scène.
24 h. : FILM INEDIT non communiqué.

Samedi 8 mai

14 h. : LES AVENTURES DE PINOCCHIO, de Luigi Comencini.
16 h. : LES TROIS CONSEILS, de Jean Rouch (sous réserves) (inédit).
18 h. : ZE DIOGO ET TORREBELA, films militants portugais de L. Galvao Telles (inédits).
20 h. : LA DOUCEUR DE NOS MOEURS, d'Alberto Seixas Santos (Portugal) (inédit).
JAIME, d'Antonio Reis (Portugal).
22 h : Débat sur les films portugais.
24 h. : TRAS-OS-MONTES, d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro (Portugal) (inédit)

Dimanche 9 mai

14 h. : MILESTONES, de Robert Kramer et John Douglas.
18 h. : SAO BERNARDO, de Léon Hirzsman
20 h. : OS INCONFIDENTES (La Conspiration), de J. Pedro de Andrade (inédit).
22 h. : LE MEDECIN AUX PIEDS NUS, film chinois inédit.
24 h : FILM INEDIT non communiqué

Lundi 10 mai

14 h. : LA MER CRUELLE, de Khalek Siddik (Koweit).
16 h. : PROCES 68, de Salah Abou Seif (Egypte) (inédit).
18 h. : GARE CENTRALE, de Youssef Chahine (Egypte) (inédit).
20 h. : SEJNANE, d'Abdellatif Ben Ammar (Tunisie) (inédit).
22 h. : Débat organisé par le bureau de l'U.C.A.C. (Union de la Critique Arabe à Paris)
24 h. : UN FILM-SURPRISE INEDIT.

Mardi 11 mai

14 h. : LEÇONS D'HISTOIRE, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
16 h. : HAITI, LE CHEMIN DE LA LIBERTE, d'Arnold Antonin (Haïti) (inédit).
18 h. : NATIONALITE : IMMIGRE, de Sidney Sokhona.
20 h. : LE MARTEAU ET LA MACHETTE, de Gabriel Glissant (Guadeloupe) (inédit).
22 h. : Débat sur les trois derniers films, avec les réalisateurs.

CAMPAGNE D'ABONNEMENT

Nous vous demandons de manifester votre soutien actif au travail des *Cahiers* en vous abonnant (en vous réabonnant).

La revue a besoin de votre soutien

Nous proposons aux 100 prochains abonnés une formule d'abonnement :

Pour 10 numéros : 85 F (France) - 90 F (étranger)
75 F (France) - 80 F (étranger)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

Pour 20 numéros : Tarif spécial :
148 F (France - au lieu de 168 F)
160 F (étranger - au lieu de 180 F)

140 F (France - au lieu de 158 F)
156 F (étranger - au lieu de 174 F)
Pour étudiants, libraires et ciné-clubs

+ **5 exemplaires** gratuits des **Cahiers**, à choisir parmi les 20 dernières parutions (voir liste des numéros disponibles en p. 4).

+ **1 disque gratuit** : le Groupe **Germinal** chante avec les ouvriers de « **Chausson** » et leurs camarades des « **Câbles de Lyon** », disque réalisé pendant la grève des ouvriers de Chausson, à Gennevilliers, en juin 1975.

Vous pouvez remplir le bulletin d'abonnement, page 4.



Mai 76

(Les limbes de l'écriture sont froids,
les linceuls du dogme usés,
les tombeaux, éclairés à la lumière artificielle,
gardés par des bouledogues prêtreux)

Sortons !

Le nouveau monde passe à ta porte,
emprunte la piste de ses pas :
mille semelles trempées dans le rouge
l'ont tracée sur le goudron.

Si le vieux monde t'a blessé,
fais le compte de tes blessures,
et peins-les aux couleurs du sang
avant qu'elles ne cicatrisent.

De tes écrits fais un tatouage,
pas un drapeau,
ne les imprime pas sur le ciel,
mais sur le corps
qui portera la dédicace à tes amours.

J.P.O.

Cela dit, la manif du 1er mai n'était pas réjouissante : parcours balisé par la C.G.T. en tête et les C.R.S. en queue.